seria filologie

Aflat la a doua ediţie, volumul *Eugène Ionesco. Teatru, metateatru, autenticitate* propune o relectură a teatrului lui Eugen Ionescu dincolo de etichetele care domină interpretările şi analizele dramaturgiei ionesciene. Renunţând la perspectivele limitatoare, la supralicitarea determinărilor ideologice, politice şi sociale, Dumitru Tucan demonstrează că opera acestui autor poate fi citită şi altfel, pornind de la dublul proiect al teatrului lui Eugen Ionescu: proiectul metateatral şi proiectul alegoric, oniric-existenţial.

Dumitru Tucan este lector universitar la Departamentul de Studii Româneşti al Facultăţii de Litere, Istorie şi Teologie, Universitatea de Vest din Timişoara, unde predă cursuri de Teorie literară, Literatură română şi Hermeneutică literară. Volume publicate: *Eugène Ionesco. Teatru, metateatru, autenticitate* (Editura Universităţii de Vest, Timişoara, 2006), *Introducere în studiile literare* (Editura Institutul European, Iaşi, 2007), *Mémoire, histoire, témoignage. Essais sur le goulag est-européen* (Szeged, Jatepress, 2014). A elaborat, de asemenea, numeroase articole ştiinţifice publicate în volume colective, precum şi în reviste româneşti şi străine: *Proza lui Dan Lungu între literatură şi sociologie*, în „Antologia tinerilor scriitori" (Convorbiri literare, Junimea, Iaşi, 2008), *Milan Kundera: autoreflexivitate şi rescrierea istoriei romanului european*, în *Dilemele identităţii. Forme de legitimare a literaturii în discursul cultural european al secolului XX* (Coordonatori: Andrei Bodiu, Rodica Ilie, Adrian Lăcătuş, Editura Universităţii Transilvania, Braşov, 2011), *Contexte pragmatice şi subtexte culturale. O analiză a „practicii comentariului" în presa on-line românească actuală*, în *Rumänien Medialität und Inszenierung* (Coordonatori: Maren Huberty, Michèle Mattusch, Valeriu Stancu, Frank & Timme GmbH, Berlin, 2013) etc.

ISBN 978-973-125-441-8

Dumitru Tucan EUGÈNE IONESCO. TEATRU, METATEATRU, AUTENTICITATE

dumitru
TUCAN

Eugène Ionesco. Teatru, metateatru, autenticitate

AULA MAGNA
euv

euv

COLECŢIA AULA MAGNA
Seria Filologie

Redactor: Irina Sercău
Corectură: Alina Radu
Tehnoredactare şi coperta: Dana Marineasa

© 2015 Editura Universităţii de Vest, pentru prezenta ediţie

Editura Universităţii de Vest
Str. Paris, nr. 1
300003, Timişoara
E-mail: editura@e-uvt.ro
Tel./fax: +40-256 592 681

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
TUCAN, DUMITRU
Eugène Ionesco : teatru, metateatru, autenticitate / Dumitru Tucan. - Ed. a 2-a, rev. - Timişoara : Editura Universităţii de Vest, 2015
ISBN 978-973-125-441-8

821.135.1.09-2 Ionescu,E
929 Ionescu,E

Dumitru Tucan

Eugène Ionesco. Teatru, metateatru, autenticitate

Ediţia a II-a, revizuită şi adăugită

Editura Universităţii de Vest
Timişoara, 2015

Cuprins

Notă la ediţia a II-a / 7

Argument / 11

I. Înspre o estetică a insolitului / 19
Tânărul Ionescu: În căutarea unei identităţi / 21
Nu: Un binom paradoxal: cultură-existenţă / 26
Autenticitate şi estetică. Spre o estetică a insolitului / 41
Despre criză şi sens la Caragiale şi Ionesco. Modernitate, avangardă şi experiment / 48
În cadrele mimeticului. Canonul exegetic caragialian / 50
Critica, Ionesco şi Caragiale / 53
Ionescu şi Caragiale. *Portretul lui Caragiale* / 60
Textul lui Caragiale şi textul lui Ionesco: Imaginarul crizei / 61
Experiment, modernitate, avangardă şi ideologie / 76
Ionescu şi filosofia absurdului. Sugestii pentru o analiză / 85

II. Teatrul absurdului. Istorie, context, semnificaţii / 89
„Critica timpului nostru şi Eugène Ionesco" sau povestea unei clasicizări / 93
Orizontul de aşteptare al anilor '50 şi „istoria" configurării lui. Dimensiunea formală / 99
Orizontul de aşteptare al anilor '50 şi „istoria" configurării lui. Dimensiunea ideologică / 117
Existenţialismul şi popularitatea sartrianismului / 118
Camus sau rechizitoriul existenţialismului / 130
„Noul limbaj" / 137

III. Teatru / Antiteatru / Metateatru / 151
Între teorie şi doctrină: *Improvizaţie la Alma sau Cameleonul ciobanului* / 153

O poetică a „autoreflexivităţii”. Autoreflexivitate, metaliteratură, metateatru / 163
Poetică a indeterminării şi metateatralitate. De la *Englezeşte fără profesor* la *Cântăreaţa cheală* / 180
Englezeşte fără profesor / 180
Cântăreaţa cheală sau o poetică a imaginii / 190
Personajul – o formă geometrică goală / 199
Personaj vs. putere, limbaj şi societate / 203
Efect metaliterar şi efect alegoric (*Jacques sau supunerea*, *Viitorul e în ouă*) / 206
„Lumi vizibile” şi „lumi invizibile”. *Scaunele* – o meditaţie despre sens / 217
„Sens” şi „violenţă”: *Tabloul* / 224
Metateatralitatea: contestare, legitimare şi semnificaţie critică / 227

IV. Un teatru alegoric / 235
Un experiment al deschiderii. Metateatralitate şi „mesaj”: *Victimele datoriei* / 237
Alegorii onirice / 252
Alegorii existenţiale / 263
O partitură duală: *Ucigaş fără simbrie* / 268
Rinocerii: între alegorie politică şi manifest personalist / 280
„Personajul privilegiat” sau „povestea exemplară a Omului” / 290
Figurile „autenticităţii” / 294

Bibliografie / 307
Indice / 325

Notă la ediţia a II-a

Ediţia de faţă reproduce cu minime modificări prima ediţie a volumului *Eugène Ionesco. Teatru, metateatru, autenticitate*, apărut în anul 2006 la Editura Universităţii de Vest din Timişoara. Intenţia mea iniţială pentru această a doua ediţie a fost de a revizui textul, dar după o recitire mi-am dat seama că acest lucru ar fi însemnat rescrierea radicală a textului, în fapt scrierea unei noi cărţi. Când spun acest lucru, nu mă refer atât la o schimbare fundamentală de perspectivă asupra operei şi destinului literar al lui Eugen (Eugène) Ionescu(o), cât mai ales la o rafinare a instrumentarului teoretic, la o actualizare a aparatului bibliografic şi, mai ales, la reformularea stilistică a textului. În esenţă consider şi astăzi că dramaturgul francez de origine română îşi asumă încă din tinereţe un dublu proiect de autenticitate estetică şi existenţială care-l va face, mai târziu, să imprime o unitate remarcabilă întregii sale creaţii. De asemenea, consider şi astăzi că destinul literar al lui E. Ionescu îşi datorează devenirea canonică în primul rând atitudinii iconoclaste asupra literaturii, atitudine care a l-a făcut să urmărească cu obstinaţie un proiect de „re-teatralizare a teatrului" observabil nu numai în unitatea remarcabilă a operei sale dramatice, dar şi în atitudinile sale teoretice despre literatură (incluzând aici şi literatura dramatică). E adevărat, atitudinea literară a lui Ionescu rezonează cu entuziasmul contestatar al modernităţii estetice, însă meritul major al scriitorului este acela de a-şi încerca forţele experimentale în spaţiul unei forme artistice – teatrul – până la el rar vizitată de astfel de spirite contestatare (A. Jarry şi L. Pirandello sunt printre puţinele nume care pot fi invocate în această privinţă). Acestea sunt principalele raţiuni pentru care cred şi acum plauzibilă decuparea unui filon metateatral în dramaturgia ionesciană timpurie, filon care se va transforma într-unul alegoric-existenţial mai târziu.

*

De la publicarea primei ediţii şi până azi, „ionescologia" românească s-a îmbogăţit considerabil cu câteva demersuri remarcabile,

fiecare dintre ele aducând perspective noi asupra operei scriitorului. O să le trec în revistă pe cele câteva care mi se par importante:

Cartea regretatului Matei Călinescu (*Eugène Ionesco: teme identitare şi existenţiale*, apărută în franceză în 2005 şi în traducere românească în 2006 la Editura Junimea) e poate cea mai importantă şi în acelaşi timp „frumoasă". Perspectiva profesorului american de origine română, aşadar el însuşi un exilat, se concentrează asupra conflictului identitar ionescian care a generat ambivalenţele fundamentale ale operei (comic şi tragic, ludic şi fantastic-oniric, scepticismul şi nevoia de sens etc.). Însă dincolo de toate acestea, frumuseţea cărţii lui Matei Călinescu stă în empatia cu care retrasează destinul unui mare scriitor într-o epocă tulbure şi în acribia cu care reconstruieşte un model de atitudine estetică şi maturitate creativă.

În *Tânărul Eugen Ionescu* (Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Bucureşti, 2006) un alt important critic român, Eugen Simion, încearcă să refacă din *destinul-puzzle* al dramaturgului în devenire un tablou spiritual: Ionescu e văzut ca un spirit chinuit de întrebări existenţiale fundamentale care provoacă întotdeauna alunecarea înspre sentimentul metafizic. Chiar dacă sugestiile finale ale criticului par surprinzătoare, citirea atentă a convulsiilor discursive ale tânărului Ionescu permit refacerea portretului unui „personaj" chinuit de întrebări privind sensul existenţei, întrebări care vor putea fi observate şi mai târziu în teatrul său. Tabloul conturat de Eugen Simion e în acelaşi timp inedit, dens şi plauzibil.

O interesantă muncă de investigaţie filologică dublată de un efort de sinteză şi traducere a făcut Mariano Martín Rodriguez, care a editat şi tradus în spaniolă, în volumul *Destellos y Teatro* (Editorial Fundamentos, 2008), varianta necenzurată a piesei *Englezeşte fără profesor*, recuperată din arhiva Grindea, aflată actualmente la King's College din Londra. Ampla introducere critică la această ediţie şi traducere, care aparţine aceluiaşi filolog spaniol, excelent cunoscător al istoriei culturale româneşti, a fost publicată şi în româneşte sub titlul *Ionesco înainte de „La Cantatrice chauve"* (Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2009). Remarcabilă sub aspectul dual al acribiei filologice şi al exegezei textelor de tinereţe ale lui Ionescu, această introducere reuşeşte nu numai să contureze o cartografie inedită a operei româneşti, ci şi

să reconstituie complexitatea legăturilor dintre poetica „antiliterară" a dramaturgului şi bogata fermentaţie avangardistă a culturii române interbelice, căreia, sugerează criticul, Ionescu îi aparţine fără nicio îndoială.

O altă contribuţie remarcabilă este aceea a Irinei Ungureanu din volumul *Eugéne Ionesco – absurdul ca apocalips al utopiei*, apărut la Editura Casa Cărţii de Ştiinţă din Cluj-Napoca, în 2010. Volumul reprezintă o abordare a operei ionesciene în totalitatea ei (incluzând, aşadar, ficţiunea dramatică sau narativă, memorialistica şi publicistica). Concentrându-se pe „coliziunea" absurdului cu utopia în textele scriitorului, Irina Ungureanu reuşeşte să argumenteze faptul că „absurdul" (categorie problematică şi pentru autoare) nu e nimic altceva decât o formă de sublimare în operă a spiritului structural avangardist al lui Ionescu, spirit care se va manifesta întotdeauna sceptic faţă de proiecţiile ideologice. De aici imaginile antiutopice pe care autoarea le analizează în detaliu şi cu sugestii prolifice de interpretare în acest volum.

Exegezelor de mai sus li se adaugă, bineînţeles, multe altele pe care n-aş putea să le descriu mai pe larg în spaţiul limitat al acestei note: Carmen Duvalmă, *Eugen Ionescu şi lumea refugiului total*, Editura Muzeul Literaturii Române, 2011 (interesată de descrierea spaţiului oniric din piesele ionesciene ca spaţiu al refugiului), Ion M. Tomuş, *Pitoresc şi absurd în dramaturgia lui Eugène Ionesco*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2011 (o lectură atentă a pieselor şi a cronologiei acestora făcută cu un ochi teatrologic care încearcă să măsoare potenţialul spectacular al pieselor ionesciene), Marin Diaconu, *Eugen Ionescu: profil spiritual*, Editura Muzeul Literaturii Române – Editura Fundaţiei Naţionale pentru Ştiinţă şi Artă, 2010 (în care autorul, demn urmaş al paradigmei pozitiviste în istoria literară, depune un uriaş efort de documentare, util oricărui cercetător interesat de complexitatea figurii lui Eugen Ionescu) etc. Cert este că interesul culturii române pentru Ionescu continuă.

*

O ultimă menţiune: versiuni de lucru ale unor capitole au fost publicate, înainte de apariţia primei ediţii, în diverse reviste de specialitate: *Studii de literatură română şi comparată*, *Caiet de*

semiotică, *Analele ştiinţifice ale Universităţii „Al.I. Cuza” din Iaşi. Literatură*, *Transilvania*.

Dumitru Tucan
ianuarie 2015

Argument

Intenţia primă a acestui studiu este de a discuta şi înţelege o etichetă critică – „teatrul absurdului" – pe care dramaturgia ionesciană a primit-o încă de la primele semne ale popularităţii sale, etichetă care, în opinia noastră, rămâne şi în momentul de faţă, în ciuda eforturilor unor exegeze moderne şi complexe (Vernois, 1972; R.C. Lamont, 1993; M. Petreu, 1995, 2001; L. Pavel, 2002), un „fals prieten" al cititorului lui Ionescu(o)[1].

Ca toţi scriitorii radical inovatori, Ionesco este de neînţeles în epoca în care îşi începe cariera dramatică. Primele reacţii pe care le vor avea criticii şi spectatorii, obişnuiţi cu un cu totul alt tip de teatralitate, vor fi (cu foarte puţine excepţii, J. Lemarchand, criticul de la „Le Figaro Littéraire", de exemplu) reacţii de uimire şi respingere. „Ionesco nu este un autor serios, ci mai degrabă un mistificator" va spune Jacques Mauclair[2], cel care peste câţiva ani va fi regizorul piesei *Victimele datoriei*. Reacţii la fel de negative vor avea şi Jean-Jacques Gautier, influentul cronicar dramatic al lui „Le Figaro", sau J.B. Jeener, cronicarul de la „Le Monde" (*v. supra*, cap. III). Încetul cu încetul însă aceste reacţii negative se vor estompa graţie unei atmosfere de creaţie teatrală tot mai penetrantă, datorată unor dramaturgi de filiaţie asemănătoare (Samuel Beckett, Artur Adamov, Jean Genet etc.), lăsând loc unor conexiuni de natură culturală circumstanţială care vor face posibilă plasarea teatrului lui Ionesco (ca şi a întregului „teatru nou") în perimetrul unor interpretări de natură sociologică, conectate la atmosfera filosofică a anilor imediat postbelici, al cărei discurs este dominat de „existenţialismul popular" al lui Sartre şi „filosofia absurdului" a lui Camus. Acest discurs, adevărată „filosofie tragică a declinului", este rezultatul direct al convulsiilor filosofiei antebelice a existenţei şi, în aceeaşi măsură, consecinţa imediată a imaginii vii a cataclismelor

---

[1] Trebuie făcută, încă de la început, o precizare: atunci când ne vom referi la epoca românească a scriitorului îi vom grafia numele Ionescu, iar atunci când ne vom referi la epoca franceză îl vom grafia Ionesco.

[2] „Magasin Littéraire", nr. 81, apud Kamyabi Mask, 1980:35.

istoriei recente, care face ca individul să fie conturat ca fiinţă aruncată la întâmplare într-o lume din ce în ce mai de neînţeles, o lume opacă şi neprietenoasă.

Imaginarul insolit al dramaturgului este el însuşi de neînţeles. Singura poartă de intrare în interiorul acestui imaginar va părea a fi aceea a identificării alegorice a unei viziuni despre lume, asemănătoare aceleia a „filosofiei absurdului". Cel care va face ca această etichetă să devină populară este Martin Esslin, în celebra sa carte din 1961 (*The Theatre of the Absurd*, tr. fr. 1977). Popularitatea cărţii, dincolo de cercurile specialiştilor, se datorează modului în care criticul familiarizează marele public cu un fenomen opac, prin intermediul unor semnificaţii exprimabile conceptual. Afirmând ca temă centrală, în teatrul „noilor dramaturgi", *absurditatea condiţiei umane* generată de *incoerenţele* şi *tragediile lumii moderne*, găsind argumente în non-sensul şi ilogicul noii formule teatrale, Esslin vorbeşte despre un teatru care reflectă preocupările, neliniştile, emoţiile şi gândirea unui mare număr de contemporani, analizând inclusiv legătura dintre acest teatru şi epoca imediat postbelică, numindu-i direct, ca puncte de referinţă, pe Sartre şi Camus.

Considerat „mistificator" sau farsor în momentul intrării în spaţiul literelor franceze, Ionesco va deveni, în percepţia criticii, un „mare dramaturg al absurdului" şi, în acelaşi timp, un „acerb critic al societăţii moderne", etichetă care, de atunci şi până astăzi, domină interpretările şi analizele dramaturgiei ionesciene. „Absurditatea unei lumi în care omul a rămas singur pentru a umple vidul lăsat de divinitate" (Doubrovski, 1960, în *Les Critiques*, 1973), „revolta împotriva societăţii şi condiţiei umane" (Grossvogel, 1962), „disperarea omului modern" (Styan, 1962), „teatrul derizoriului" (Corvin, 1963, Jacquart, 1974), „protestul împotriva condiţiei umane" (Wellwarth, 1971), „tragicul declanşat de legile specifice ale societăţii de consum" (Munteanu, 1970), „viziune a unei lumi absurde" (Abastado, 1971) vor fi reperele exegetice prin care, din anii 60 şi până astăzi, Ionesco va fi citit, analizat şi interpretat. Luând în seamă aceste repere dominante, am plecat de la premisa că teatrul lui Ionesco, în ciuda apropierii de convulsiile intelectuale ale acelei epoci, poate fi citit şi altfel, tocmai în prelungirea şi depăşirea interpretărilor „absurde", prea aproape de circumstanţele istorice şi ideologice ale unei epoci cu o particularitate aparte.

Astfel, dacă intenţia primă a acestui studiu este critica „interpretărilor absurde", acest lucru trebuia făcut prin înţelegerea *liniilor forţă* ale spaţiului cultural în care Ionesco îşi face intrarea în dramaturgia europeană, acestea nefiind altceva decât vectorii estetici, culturali şi general antropologici care domină şi configurează *orizontul de aşteptare* al epocii din jurul celui de-al Doilea Război Mondial. De aceea am apelat, cu titlu de reper speculativ general, la propoziţiile teoretice ale esteticii receptării ale Şcolii de la Konstantz, în special la teoria *orizontului de aşteptare* din hermeneutica istoricizantă lui H.R. Jauss, dar şi la hermeneutica „terapeutică" a lui P. Ricœur[3]. Analiza impactului pe care teatrul ionescian îl provoacă în spaţiul cultural european al celei de-a doua jumătăţi a secolului al XX-lea a făcut ca demersul nostru să dobândească o intenţie secundă, la fel de importantă ca şi prima, aceea de a analiza şi înţelege, dincolo de circumstanţele ideologice ale anilor '50, o operă de o intensă coerenţă şi de o semnificativă modernitate.

*

Fiind vorba de E. Ionescu(o) şi de o „carieră" literară care îşi regăseşte începuturile în spaţiul cultural românesc, n-am putut face abstracţie de tânărul Ionescu, de scrierile sale româneşti sau de relaţia acestuia cu cultura română, mai ales pentru faptul că aceste scrieri şi relaţii sunt extrem de importante pentru analiza destinului literar european al scriitorului.

Secţiunea iniţială a studiului (*Înspre o estetică a insolitului*) reprezintă un demers dublu direcţionat. În prima parte (*Tânărul Ionescu: în căutarea unei identităţi*) am plecat de la o temă majoră a exegezei perioadei de tinereţe a scriitorului, aceea a „identităţii" acestuia, dincolo de reperul geografic, văzută de critică ca un perpetuu amestec între o „identitate culturală" şi una „existenţială". Analizând „amalgamul discursiv" din volumul *Nu*, am putut observa adoptarea convulsivă a unui mit al generaţiei anilor '30, acela al *autenticităţii*, care va genera la Ionescu o atitudine de suspiciune şi negaţie, reperabilă atât la nivel cultural, cât şi la nivel existenţial. Formula autenticităţii ionesciene, aşa cum se întrezăreşte în convulsiile discursului de tinereţe, este una

[3] Aceste precizări teoretice vor fi făcute, pentru coerenţa demersului, la momentul oportun.

paradoxală, născută dintr-un raport tensionat între cultură şi existenţă, o formulă existenţială aflată în germinaţie. Obsesia non-autenticităţii (a banalităţii), scandalul de dimensiuni publice al acuzaţiilor împotriva unei culturi in-autentice, dar şi plonjările în angoase de natură existenţială, al căror reper central este imaginea morţii, ne-au făcut să vedem în opera de tinereţe un *discurs al suspiciunii* ce are în centru un *subiect scindat* între un *proiect de existenţă insolită* dublat de un *vital* proiect de *estetică insolită*, pe care tânărul Ionesco îl concepe vag în termenii esteticii lui B. Croce. Această scindare e datorată, în opinia noastră, unei duble figurări a *reperelor autenticităţii*, căci Ionescu este în perioada românească preocupat atât de o „autenticitate culturală", cât şi de una „existenţială", ca auto-fundamentare a propriei personalităţi, preocupare pe care, vom încerca să arătăm în capitolele de analiză a operei teatrale, o vom regăsi în dublul proiect al teatrului său: proiectul metateatral şi proiectul alegoric, oniric-existenţial.

Dacă perioada românească este rezultatul nediferenţiat şi convulsiv exprimat al conştiinţei unei crize „culturale" şi „existenţiale", care premerge intrarea scriitorului în dramaturgia europeană, în partea secundă a secţiunii iniţiale (*Despre criză şi sens la Caragiale şi Ionesco. Modernitate, avangardă şi experiment*) am încercat „măsurarea" răspunsului lui Ionesco la aceasta, plecând de la relectura unei analize comparative cu opera lui Caragiale, făcute adesea de exegeza ionesciană (în special aceea românească). Luând ca repere analizele lui R. Coe (1961), G. Serreau (1970), B. Elvin (1967), Paleologu (1970), I. Constantinescu (1974), E. Cleynen-Serghiev (1993), A. Hamdan (1998), C. Magris (1994) sau textul dramaturgului despre Caragiale din *Note şi contranote* (ed. orig. 1962), am observat că tipul de interpretare al exegezelor comparative e de natură alegorică, punctul de reper constând dintr-o referinţă construită pornind de la propoziţiile „filosofiei absurdului" înspre primele piese ale lui Ionesco şi, apoi, înspre opera lui Caragiale. Acest lucru ne-a făcut să observăm, plecând de la analiza a două texte – *La Moşi (Tablă de materii)* al lui Caragiale; *Cântăreaţa cheală* al lui Ionesco –, existenţa unui *imaginar comun al crizei*, dar unul duplicitar şi „verosimil" la Caragiale, şi unul *experimental* şi *auto-reflexiv*, preocupat de auto-legitimarea sa (dar care va avea inevitabile valenţe alegorice) la Ionesco. Legând, apoi, caracterul experimental al

imaginarului teatral ionescian de conceptul de *experimentalism* al lui A. Guglielmi (1976), am încercat să evaluăm posibilitatea citirii teatrului ionescian ca fenomen meta-artistic (metateatral), luat „abuziv" în posesie în epocă de un discurs aparţinând *existenţialismului târziu*.

Evaluarea „realităţii abuzive" a acestui discurs, precum şi încercarea de a înţelege continuitatea teatrului ionescian în şirul de încercări de înnoire estetică în spaţiul teatrului european (în special cel francez) reprezintă preocuparea celei de-a doua secţiuni a volumului: *„Teatrul absurdului". Istorie. Context. Semnificaţii*. Aici am analizat orizontul de aşteptare al anilor '50 pe două dimensiuni, una formală şi una ideologică. În ceea ce priveşte dimensiunea formală (planul unei poetici teatrale pure) a trebuit să facem o incursiune în ansamblul istoriei teatrului francez, începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, unde am putut analiza coexistenţa a două manifestări concurente: una *populară*, de suprafaţă, asumându-şi o *tehnică reprezentaţionistă* (pe care am denumit-o *realist-metonimică* şi al cărei vârf de popularitate şi schematism este reprezentat de Teatrul Bulevardier) şi alta „subterană", contestatoare, „elitist-literară", asumându-şi o tehnică *prezentativă* (Souriau, 1947), *insolită* şi *experimentatoare*, pe care am asociat-o unor încercări de *legitimare metateatrală*. Reperele acestei dimensiuni „subterane" sunt teatrul simbolist, Alfred Jarry, Apollinaire, teoriile despre re-teatralizare ale lui Antonin Artaud, adică mişcările moderne de reformare ale artei teatrale şi ale artei spectacolului, având inevitabile semnificaţii cognitive şi epistemologice. „Teatrul nou" al unor scriitori ca Ionesco, Beckett, Adamov sau Genet par mai degrabă a se asocia acestor mişcări de redefinire a artei teatrale. Cert este faptul că, în ceea ce priveşte aşteptările formale ale publicului anilor '50, acestea sunt mai ales asociabile dimensiunii populare, realist-metonimice, eventual în coloratura alegorică şi tematică pe care teatrul lui Sartre şi al lui Camus o imprimaseră teatrului în epoca din jurul anului 1940.

Oricum, epoca anilor '50 nu are timp pentru experimente artistice, ci e nerăbdătoare să asculte explicaţiile referitoare la tragediile celui de-al Doilea Război Mondial. Acestea par a se regăsi în forma populară a existenţialismului (având în spate o istorie bogată şi o „realitate" ideatică complexă pe care am încercat să o descriem) practicată de Sartre prin intermediul unei „vulgarizări" şi „schematizări" a existenţialismului

lui Heidegger, dar şi prin intermediul unei capacităţi imaginative concretizatoare pe care o practică în literatura sa. Ajutat de micul eseu al lui Camus din 1942 (*Mitul lui Sisif*), prin imaginile penetrante şi printr-un cuvânt uşor de înţeles dincolo de complexitatea folosirii lui de către acesta – *absurdul* –, *existenţialismul popular* al lui Sartre, devenit rechizitoriu într-un proces intentat istoriei recente şi „realităţii" contemporane, ajunge să reprezinte cheia de descifrare a unei forme dramatice aparent incomprehensibile. Sintagma „teatrul absurdului" reprezintă, din punctul nostru de vedere, „mariajul" aranjat de critică între fenomenele continuatoare ale „experimentalismul metateatral" al modernităţii estetice şi „existenţialismul popular" al lui Sartre, „ajutat" de „filosofia absurdului" a lui Camus.

Analiza dimensiunii *metateatrale* a teatrului ionescian este cea care ne-a interesat cu precădere în a treia secţiune a acestui volum (*Teatru / Antiteatru / Metateatru*). Am început cu cea mai „circumstanţială" şi „direct polemică" piesă a lui Ionesco, *Improvizaţie la Alma sau Cameleonul ciobanului*, acolo unde am putut observa imaginea unui dramaturg care-şi justifică, prin intermediul unei satire acide împotriva criticii, propria autonomie şi singularitate. Din această analiză am extras ipoteze privind posibilitatea analizei unui teatru care, înainte de a afirma un sens, se afirmă ca fenomen artistic autonom ce nu se lasă falsificat, prima dintre aceste ipoteze fiind aceea a posibilităţii identificării la Ionesco a unei „conştiinţe a meşteşugului teatral" ca semn al *autoreflexivităţii* teatrului său. Punctând, odată cu L. Dällenbach (1977), semnificaţiile noţiunii de auto-reflexivitate, ne-am luat ca reper pentru demersul ulterior analiza unui cadru sistematic şi programatic al autoreflexivităţii ca generator al caracterului metateatral, caracter modern prin excelenţă, care poate fi explicat prin prăbuşirea, datorită unei succesiuni de schimbări culturale, a încrederii în fundamentele culturii tradiţionale (cel estetic de „mimesis" şi cel filosofic de „natură") care au purtat scriitorii (artiştii) moderni spre tentaţia de a tematiza limbajul (limbajele artistice), posibilitatea reprezentării artistice sau produsele culturale şi relevanţa acestora.

Creatorul „antiteatrului" pare să fie un astfel de scriitor, care, prin dimensiunea parodică importantă imprimată primelor piese, prin intertextualităţile contrastive cu elemente ale teatrului anterior (acţiune

şi sintaxă dramatică, personaj, dialog) sau prin integrarea (adeseori o „agresare") spectatorului în sistemul spectacular al pieselor sale, creează un teatru care are capacitatea de a pune în evidenţă (de a expune) elementele structurale ale formelor teatrale, dar şi capacitatea de a măsura potenţialităţile spectaculare ale acestora. Am denumit această capacitate *metaliteraritate* (*metateatralitate*) *revoluţionar-contrastivă*, care este însă posibil de observat nu doar datorită inovaţiilor frapante, ci şi datorită unor adevărate *semnale de autoreflexivitate*, adică acele referinţe directe la caracterul literar (teatral), ficţional sau spectacular, precum şi la elemente structurale ale formelor teatrale. Observând aceste semnale de autoreflexivitate de la prima variantă a piesei *Cântăreaţa cheală*, scrisă în româneşte – *Englezeşte fără profesor* –, şi până la *Lecţia*, *Jacques sau supunerea*, *Scaunele* sau *Tabloul*, am putut observa că prima perioadă a teatrului ionescian este una accentuat metateatrală, care provoacă atât o „subversiune referenţială", cât şi o problematizare a raporturilor artă (teatru / literatură)-cultură-realitate. În acest sens, metateatrul ionescian are, la începuturile sale, un pronunţat accent critic şi analitic, auto-contemplându-se şi auto-contestându-se pentru a se auto-legitima şi pentru a-şi descoperi noi potenţialităţi. Regăsim aici un inedit proces de căutare a „autenticităţii culturale" care-l preocupă pe Ionesco încă din perioada de tinereţe, o analiză critică a limbajului şi a construcţiilor sale „instituţionale" fiind necesară pentru depăşirea unui *fals dialog al transparenţelor culturale*.

Acest proiect de depăşire este vizibil odată cu piesa *Victimele datoriei,* care în evoluţia teatrului ionescian reprezintă un moment de tranziţie. Aici dimensiunea metateatrală devine, printr-un experiment al „poli-funcţionalizării" personajului, catalizatorul unui important „mesaj", concretizat în imaginea căutării „complexităţii sinelui", căutare condusă prin intermediul unei din ce în ce mai elaborate poetici alegorice. De aici încolo, teatrul ionescian îşi estompează din ce în ce mai mult caracterul metateatral, pentru a deveni un *teatru alegoric* (IV: *Un teatru alegoric*) caracterizat de o construcţie riguroasă, în care imagini cu valenţe de natură simbolică sunt transpuse într-o sintaxă pronunţat narativizată, care le determină şi le întregeşte semnificaţiile. De la imaginea „complexităţii sinelui" figurată în personajul Choubert din *Victimele datoriei*, teatrul ionescian va merge evolutiv spre o

tematizare a determinărilor existenţiale ale omului, reprezentat în fiecare piesă de ceea ce am considerat că este *personajul privilegiat*. Această tematizare va fi condusă de Ionesco într-o manieră personalizatoare, lirică, de-a lungul unor construcţii imaginare care trimit la o mitologie arhetipală a omului universal şi la imaginile limită ale existenţei sale. Rezultatul va fi o proiectare a teatrului său pe coordonate onirice şi existenţiale, care se pot urmări de la piesa *Amedeu sau cum să te descotoroseşti* şi până la *Ucigaş fără simbrie*, *Regele moare* sau *Setea şi foamea*. Singura excepţie ar putea fi alegoria din *Rinocerii*, pe care am citit-o pornind de la experienţele care au dus la scrierea piesei (relatarea lui Denis de Rougemont despre o manifestaţie nazistă şi propria experienţă de tinereţe a dramaturgului într-o Românie cucerită de o ideologie de dreapta), ca pe o afirmare a „persoanei umane" în maniera în care aceasta este definită de personalismul lui E. Mounier. Dar această aparentă excepţie nu este altceva decât întărirea (printr-o deschidere a sa spre o semnificaţie universală a *umanismului*) imaginii *personajului privilegiat* ca *imagine a Omului*, devenită *Sens* al lumii, nucleul de unitate al unui spaţiu disonant. Preocuparea pentru această imagine, preocupare pentru Sens, prin excelenţă, înseamnă, în opinia noastră, preocuparea, condusă de-a lungul unei etici existenţiale, pentru „autenticitate", preocupare care reia unul dintre „versanţii" dublului său proiect de autenticitate din tinereţe. În acest mod am putut evalua coerenţa şi complexitatea unui demers scriitoricesc preocupat, de la primele sale începuturi scriitoriceşti şi până la ultimele, de *Om*, *Sens*, *Adevăr* şi *Autenticitate*, preocupare transpusă într-o operă caracterizată de dinamica şi tensiunea căutării (*Figurile autenticităţii*).

I. Înspre o estetică a insolitului

Tânărul Ionescu: În căutarea unei identităţi

În capitolul *Complexul lui Fiesco*, din cartea *Cioran naiv şi sentimental* (2000), Ion Vartic identifica, pornind de la *Schimbarea la faţă a României* a lui E. Cioran şi *Nu* a lui Ionescu, o asemănare structurală între cei doi scriitori români, ajunşi faimoşi în Franţa postbelică. Considerându-i, pe baza unor argumente discursive preluate din cărţile analizate, indivizi mesianici în culturi a-mesianice (p. 94), văzând ca trăsătură comună „disperarea reflexivă" (p. 95) (de natură lirică la Cioran, de natură ludică la Ionescu), exegetul consideră că:

> „Cioran şi Ionescu fac, […], parte din familia de spirite a lui Fiesco, individul excepţional, cu instinct istoric hipertrofiat şi obsedat de glorie, care scoate din adânca letargie «un petit Etat»" (p. 133).

În fapt, caracterizarea făcută de Vartic celor doi pare a se potrivi întregii generaţii, atâta timp cât o anumită coerenţă a acesteia este privită, cel puţin ca premisă, din punctul de vedere al punerii sub semnul întrebării a generaţiei precedente, dar şi a ansamblului culturii în care vieţuiesc:

> „«În marile culturi, individul se salvează», crede Cioran, fiindcă «o cultură universală dă contururi universale conştiinţii (sic!) individuale», aici omul trăind, la modul natural-plenar, sentimentul forţei sale demiurgice şi al elanului vital. În schimb, «la indivizii culturilor mici, ai culturii ratate», senzaţia interioară de tărie creatoare presupune – şi nu numai la cei care, în realitate, fac parte dintr-o altă specie decât «caraşii» din apele placide de mică adâncime – «un exerciţiu individual durabil», utopic chiar, ce, însă, nu depăşeşte «semnificaţia unui fapt psihologic». Acesta este cazul lui Cioran şi al celor din generaţia lui, legaţi în mod insuportabil şi inacceptabil, de anomaliile şi insuficienţele culturii minore, «înţepenită în cămaşa de forţă a anonimatului»…" (pp. 92-93)

Lectura făcută de Ion Vartic celor două destine scriitoriceşti e importantă din cel puţin două motive. Stabileşte, în primul rând, o distincţie esenţială în ceea ce priveşte posibilitatea discutării unei identităţi culturale a celor doi scriitori (distincţia dintre o identitate istorică, circumstanţială – identitatea culturală românească – şi utopia unei identităţi creatoare universale), iar, în al doilea rând, sintetizează, într-o formulă sugestivă, complexitatea amestecului cultural şi existenţial ce caracterizează începuturile literare ale lui Cioran şi Ionescu.

În ceea ce-l priveşte pe Eugen Ionescu, în exegeza românească s-au impus, în ultimele decenii, câteva teme majore de reflecţie privitoare strict la începuturile literare ale dramaturgului, dar şi la relaţia acestui început cu opera de mai târziu. Acestea se vădeau mai mult decât importante, dat fiind traseul sinuos al unui scriitor cu un destin (existenţial şi cultural) complex. Important este însă faptul că toate aceste teme de reflecţie se află strâns legate unele de altele, creionând o imagine în acelaşi timp complexă şi haotică.

Cea mai importantă dintre aceste teme pare a fi cea care priveşte identitatea culturală a tânărului Ionescu. De fapt, la suprafaţă cel puţin, toată problema cadrelor evoluţiei literaturii ionesciene se reduce, mai mult sau mai puţin, la o investigaţie a identităţii culturale subsumate unei anume culturi, cea franceză şi cea românească. Nu e nevoie de o analiză prea amplă pentru ca preeminenţa acestei teme să fie explicată. Ea reprezintă nucleul interogativ în jurul căruia se vor alinia celelalte teme de reflecţie, nuanţate, fiecare, de răspunsuri de circumstanţă: relaţia cu generaţia anilor ’30[4] (aversiune şi totuşi asemănare structurală), relaţia cu literatura şi cultura română (scepticismul fundamental al lui Ionescu faţă de valoarea culturii române, dar şi relaţia formativă a acesteia cu „negaţia ionesciană”, identificarea unor precursori sau negarea acestora), dimensiunea politică a operei mature şi relaţia acesteia cu totalitarismul românesc (de dreapta sau de stânga). Spunând însă că această temă reprezintă nucleul interogativ, doream să subliniem statutul ei de premisă pentru ceea ce reprezintă, de fapt, *caracterizarea majoră* a operei de tinereţe a lui Ionescu: aceea că este un amalgam discursiv în

[4] Sau generaţia 1927, numită aşa de Dan C. Mihăilescu după anul apariţiei *Itinerariului spiritual* al lui Mircea Eliade, manifestul „iconoclast” al generaţiei tinere împotriva generaţiei mature (Mihăilescu, 2001).

care propoziţiile ce privesc proiectul cultural (şi în special literatura) se amestecă, uneori confundându-se, cu acelea care conturează convulsiile existenţiale ale tânărului scriitor.

Astfel, scrierile de tinereţe ale lui Ionescu au fost analizate de exegeză (în special de cea românească, direct interesată de perioada românească a dramaturgului) din perspectiva unor niveluri supraetajate ale negaţiei. Bunăoară, Eugen Simion (1999: 123-140) observă un nivel de suprafaţă, ireverenţios faţă de cultura română, şi unul adânc, de coloratură existenţială. Din acest punct de vedere, volumul *Nu* este, în ochii criticului, „jurnalul unei crize morale şi spirituale" (p. 132), un „discurs al neliniştii" (p. 133), care „dă veşti nu numai despre omul literar Eugen Ionescu, ci şi (într-o mai mare măsură chiar) despre omul existenţial, tânăr şi disperat, Eugen Ionescu" (136). De aceeaşi părere este şi Gelu Ionescu, autorul uneia dintre cele mai competente exegeze privind perioada românească a dramaturgului de mai târziu, atunci când afirmă că toate scrierile româneşti ale lui Ionescu sunt „dilatări ale unui jurnal – jurnalul unei existenţe contorsionate şi obsedate de neputinţa unei constituiri din care opera să ţâşnească" (G. Ionescu, 1991: 11). Marie France Ionesco (2003), fiica scriitorului, vede ca fiind importantă aceeaşi „tensiune dramatică" existenţială (9), care reverberează în scrierile timpurii, dar şi în cele de mai târziu. Dan C. Mihăilescu (2001), afirmând aceeaşi supraetajare, pune în umbră dimensiunea existenţială, insistând că negaţia ionesciană „vizează canoanele şi ordinea literaturii" (p. 84). Marta Petreu (2001), construind imaginea unui Ionescu „sofist", observă, ca linie directoare a tinereţii ionesciene, „trăirea afectivă şi morală angoasantă" (p. 24). Laura Pavel (2002) evidenţiază şi ea întrepătrunderea unei atitudini de cabotinism şi insolenţă cu un stil existenţial agonal (p. 42), subordonând negaţia culturală unei hipertrofii compensative a eului în faţa obsesiei morţii (p. 37). Observând aceeaşi supraetajată dimensiune a negaţiei, Alexandra Hamdan (1998) consideră că *Nu* este „fructul unei duble apartenenţe spirituale: la mişcarea estetică de avangardă dar şi la «gândirea existenţialistă» românească de la Criterion" (p. 35).

Această observaţie critică majoră se referă, în general, la amalgamul discursiv din *Nu* (dar, în subsidiar, şi la cel din întreaga publicistică şi fragmentele literare – combinaţie amorfă de critică

literară, jurnal, aforistică, lirism şi ficţiune neterminată), al cărui centru este binomul paradoxal *cultură-existenţă*. Marea majoritate a exegeţilor îşi pun întrebarea referitoare la ce anume din acest amalgam discursiv al perioadei ionesciene timpurii anunţă pe dramaturgul de mai târziu. Din acest punct de vedere există două tipuri de răspunsuri: unul care consideră creaţia de tinereţe şi critica literară ca un eşec semnificativ, peste care tânărul Ionescu trece doar transbordându-se în altă cultură, dar şi în altă dimensiune literară (teatrul), şi altul care vede, în creaţia de tinereţe, o anticipare a literaturii de mai târziu.

Astfel, Gelu Ionescu consideră textele critice ale lui Ionescu drept o proto-istorie a intrării în literatură. Dacă există o continuitate a spiritului contestatar de-a lungul primei perioade ionesciene, aceasta s-a transmis pieselor de mai târziu ca un „eşec" semnificativ (G. Ionescu 1991: 140), teatrul ionescian fiind născut din jurnalul nescris al alienării omului prin literatură. În fapt, exegetul consideră că „experienţa existenţială a anilor tinereţii a fost pentru autor mult mai importantă decât cea literară" (p. 119):

> „De fapt, Eugen Ionescu, gândind şi speculând suplu, ţinteşte un acelaşi scop, un acelaşi ideal: literatura scoasă din convenţii, eliberarea ritmurilor şi tensiunilor interioare prin care textul să exprime condiţia umană a autorului, a omului aflat la cumpăna dintre realitate şi metafizic" (p. 127).

Aşadar, tânărul Eugen Ionescu este, în opinia lui G. Ionescu, un „autor în germene", cu o gândire dominată de trei repere: 1. spiritul critic şi polemic, 2. necesitatea de confesiune şi sinceritate, 3. gustul pentru invenţie (p. 128). Din această lectură critică se poate deduce imaginea unui scriitor – simbol al unei generaţii torturate de căutări şi, în consecinţă, există o dublă (dar extrem de importantă) legătură cu dramaturgul de mai târziu: spiritul polemic şi gustul pentru invenţie, pentru nou, un gust care, pentru G. Ionescu, este înăbuşit, de-a lungul perioadei de tinereţe, în atitudinile unei „existenţe contorsionate" (p. 11).

Acelaşi tip de răspuns pare că îl dezvoltă şi Laura Pavel (2002). În viziunea ei, E. Ionescu este, înainte de toate, un gânditor „organic" (p. 24), „agonal" (p. 25), în această privinţă găsindu-se într-o

asemănare de structură cu „*generaţia 1927*”. Analizând din acest punct de vedere volumul *Nu*, autoarea vede aici un tragic modern, născut în relaţie cu dispariţia reperului transcendent (p. 35). Extrapolând această dimensiune tragică la nivelul întregii perioade româneşti, analiza Laurei Pavel dezvoltă ideea unui *stil existenţial* (cu referire directă la Miguel de Unamuno) ale cărui imediate corelate literare sunt noţiunile de autenticitate şi tehnica scriiturii jurnaliere, ceea ce reflectă o „neputinţă de a se dedubla şi obiectiva într-o operă…” (p. 62). Abia odată cu „exilul” se va deschide posibilitatea „refugiului compensativ în ficţiune”.

Toate aceste diferenţieri, notate în jurul modului în care a fost rezolvată diferenţa dintre „Ionescu” şi „Ionesco”, sunt de nuanţă şi nu pot trasa o limită clară între scrierile antebelice şi cele postbelice. Dimensiunea literară a acestor scrieri e diferită doar la suprafaţă (în ceea ce priveşte genurile abordate şi direcţionarea polemică a scriiturii), în profunzime aflându-se o continuitate de spirit polemic şi contestatar.

Din acest punct de vedere, Ion Pop (2000: 417-423) vede această continuitate în dimensiunea unei „neîncrederi avangardiste în literatură” (p. 417) ce-l va determina pe scriitor să procedeze la o „demistificare a convenţiilor, fie ele ale artei şi literaturii, fie ale existenţei înseşi, văzută ca *farsă* [s.a.]” (p. 418)[5]. Ion Vartic (1990), referindu-se strict la creaţiile artistice din perioada românească, afirmă că „E. Ionescu îl conţine, în epură, întru totul pe E. Ionesco” (p. 230), mai ales în ceea ce priveşte diversele motive ale nostalgiei paradisiace (din fragmentele de jurnal şi roman, adunate în volumul *Eu* –1990), care se regăsesc atât în jurnalele franţuzeşti, cât şi în proza şi teatrul perioadei postbelice.

Dar cea care afirmă cel mai apăsat această continuitate este Alexandra Hamdan (1998), care consideră critica literară a lui Ionescu din perioada românească „o etapă indispensabilă edificării unei doctrine şi a unei viziuni estetice, ca pe un «exerciţiu răutăcios», pregătitor al operei” (p. 9):

> „atitudinea de negare a tânărului critic este chiar principiul programului său estetic” (p. 14).

[5] Ecaterina Cleynen-Serghiev (1993) merge mai departe în această direcţie, afirmând că volumul *Nu* reprezintă, pentru autorul său, „refuzul dogmatismului” de orice tip (ideologic, moral, cultural sau literar).

Iată, aşadar, că toate aceste puncte de vedere se întâlnesc la un anumit nivel, acela al recunoaşterii, în opera de tinereţe a lui Ionescu – dar mai ales în volumul *Nu*, a unei convulsii majore, care pare să fi fost o etapă majoră în conştientizarea de către scriitor a unei viitoare relaţii cu literatura.

Nu: un binom paradoxal: cultură-existenţă

Nu este o carte inconfortabilă pentru oamenii de cultură ai anilor ’30, iar Mircea Vulcănescu reuşea foarte bine să surprindă dimensiunea dilemei în faţa căreia erau puşi membrii juriului *Comitetului pentru premierea tinerilor needitaţi*, dar şi întreaga comunitate critică a vremii:

> „a. premiind – prin imposibil – lucrarea, membrii juriului şi-ar da singuri vot de blam, recunoscând prin aceasta exactitatea caracterizărilor nu tocmai măgulitoare ale autorului despre dânşii;
>
> b. în vreme ce, respingând lucrarea pe acest motiv, juriul confirmă implicit – prin actul său – exactitatea tezelor esenţiale ale autorului despre relaţiile criticei cu scrupulele sentimentale.
>
> Oricare ar fi deci atitudinea juriului, prin paradoxala lui inconsecvenţă, Eugen Ionescu şi-a aranjat să aibă, în orice caz, dreptate.
>
> Trebuie să recunoaştem aici o trăsătură măiastră a spiritului *frondeur* (s.a.) şi amator de farse şi scandaluri literare al lui Eugen Ionescu, care aminteşte straniu ironia sofistică a unora dintre dialogurile socratice ale lui Platon (al doilea *Hippias*, de pildă)[6]” (Vulcănescu, 1934, în Ionescu, NU: 215).

În fapt, dând glas acestei dileme, M. Vulcănescu sugera posibile interpretări ale cărţii lui Ionescu (reflecţia asupra actului critic pe care acesta îl vede legat de „presiunea circumstanţelor”, în acest sens

[6] Interesantă caracterizare a lui M. Vulcănescu, nuanţată, jumătate de veac mai târziu, de Marta Petreu (1995, 2001), în direcţia identificării unui Ionescu „sofist”.

volumul devenind „o maieutică a actului cu adevărat critic" [p. 216], o căutare a unei obiectivităţi critice atât de greu de obţinut), atrăgând atenţia asupra faptului că o altă dimensiune importantă a autorului este cea a obsesiei autenticităţii, tânărul critic fiind „fiul spiritual al lui Mircea Eliade" (220). Prin aceste afirmaţii penetrante, M. Vulcănescu sublinia, încă de la început, ambivalenţa volumului, dar şi ambivalenţa întregului „discurs" al lui Ionescu din perioada românească. Căci, dacă, la prima vedere, pare că negaţia culturală este firul conducător al scrierilor de tinereţe ale lui Ionescu, am putea spune că în imediata vecinătate a negaţiei se află conflictul cultură-existenţă. În fapt, acest conflict e unul care ar putea să dea seama de locul distinct al lui Ionescu în epocă, dat fiind faptul că în scrierile acestuia imperativului eliadesc al „autenticităţii trăirii", care domină ca unitate de atitudine epoca interbelică, îi corespunde, ca dublu esenţial, un vag şi fluctuant imperativ al „autenticităţii scriiturii"[7]. În acest sens, originalitatea lui Ionescu ar consta într-o convulsie iscată de imposibilitatea de diferenţiere între cele două imperative. Dorinţa unei literaturi autentice, născute din nevoia de expresie a unei trăiri autentice, odată formulată, este subminată de neîncrederea că această formă esenţial culturală ar putea păstra această „autenticitate". „Autenticitatea" tânărului Ionescu reprezintă o ţintă întotdeauna de neatins în războiul dintre cultură şi existenţă, căruia îi cade victimă în primul rând literatura şi, mai apoi, ca o consecinţă fatală, trăirea.

Urmărind primul „studiu" al volumului *Nu*, acela despre Tudor Arghezi, observăm o „construcţie" riguroasă ale cărei argumente par a se dispune doar în spaţiul culturii, mai precis în spaţiul literaturii. Primul pas al demersului ionescian este acela de expunere a premiselor, expunere impregnată de ideea negaţiei. „Critica criticii argheziene", pe care o etalează Ionescu, este coerentă, desfiinţarea acesteia fiind făcută din perspectiva, încă vagă, a unei idei de autenticitate care lasă să se întrevadă o destul de conturată idee pe care tânărul critic o are

---

[7] Aceste două sintagme sunt folosite de Marin Mincu în preambulul la cartea sa din 1993, *Textualism şi autenticitate* (*Eseu despre textul poetic*, III), acolo unde criticul face o distincţie între epoca interbelică, care funcţionează în cadrele imperativului eliadesc al „autenticităţii trăirii", şi epoca postbelică, ale cărei cadre sunt acelea ale unei „autenticităţi a scriiturii" (Mincu, 1993: 7).

despre artă: „Arta are un deplin scop în sine: expresia ca eliberare, cvasifiziologică, de emoţie. Efectul îi este exterior şi consecinţă" (Ionescu, NU: 18). Argumentele lui Felix Aderca şi ale lui Şerban Cioculescu sunt eliminate violent ca fiind exterioare operei (filosofarde, psihologizante, istorizante etc.) şi construind false ipostaze ale acesteia, care nu sunt altceva decât – va spune mai târziu, în eseul despre Ion Barbu – „jocuri de-a stilistica (p. 47). Iată că, cel puţin ca premisă, acea încă vagă idee de autenticitate, lăsată să se întrevadă de Ionescu, este construită pe un calapod pur literar şi se apropie în mare măsură de conţinutul noţional al sintagmei moderne de „poezie pură", legată de cei câţiva poeţi faţă de care Ionescu nutreşte o discretă simpatie, în special de Baudelaire şi Mallarmé. Mult mai târziu, în interiorul concluziilor studiului, precizarea e aproape directă: „Poezia îşi are în sine scopul. Literatura retorică are scopul dincolo de ea. Ea nu este decât un instrument" (p. 40). Se manifestă aici clar o influenţă estetică modernă, în special cea a lui Benedetto Croce (Ionesco, 2003; Ionesco, *Între viaţă şi vis*, 1999).

Din perspectiva acestei idei de autenticitate se va constitui cel de-al doilea pas al demersului ionescian, acela al răfuielii cu literatura însăşi (în speţă cu cea arghezian㠹 vizată de studiul respectiv). Asumându-şi ca tehnică de analiză urmărirea procesului tehnic de compoziţie din perspectiva organică a construcţiei (Ionescu, NU: 17), acuzaţiile vor fi acelea de facilitate (p. 18), de „insuficientă intelectualitate" (p. 31) care cade în „clişeu uzat" (sic!) şi de „simbolistică facilă a dualităţii" (p. 32). Verdictul e nemilos:

> „Prin urmare, sărac, de rudimentară intelectualitate, discursiv, retor, alegoric, fără inovaţii tehnice şi fără remarcabile proprietăţi de expresie – Arghezi se epuizează în clişee, plagiindu-se pe sine însuşi" (p. 33).

Al treilea pas al demersului ionescian se va dezvălui printr-o sugestivă revenire la critica poeziei argheziene, de data asta pentru a o caracteriza sintetic ca fiind impresionistă şi, având în vedere argumentele expuse de-a lungul paginilor ce preced aceste afirmaţii, insuficientă şi lipsită de discernământ. Dar această revenire se petrece odată cu afirmarea intenţiei de a reabilita o anume metodă, analiza

literară (însemnând, după definiţia autorului, refacerea, pe un drum invers, a procesului de compoziţie, „descoperind, în cale, elementele anarhice sau indisolubile în incandescenţa lirismului" – p. 39), singura „capabilă să premeargă ierarhizarea valorilor, prin examenul ei de necesară *luciditate* (s.n.) al operei de artă" (p. 39). Iată că acum îşi face brusc apariţia un termen corelat termenului „autenticitate", acela de „luciditate", e adevărat, pus în relaţie de opoziţie cu „gugumăniile sentimentale ale impresionismului" (p. 39), exprimând un nucleu de atitudine existenţială. Această atitudine ni se pare esenţială pentru Eugen Ionescu, mai ales că arată un germene al viitorului dramaturg, dar şi o soluţie originală la binomul pe care-l anticipam mai devreme ca fiind paradoxal. În fapt, dacă „gugumăniile sentimentale ale impresionismului" iscate, aşa cum sugerează discursul din *Nu*, de stimulii retorici ai unei poezii considerate „facile", predispuse la simplificări şi clişee, luciditatea predicată sobru de (încă!) tânărul autor este aceea a unei suspiciuni radicale faţă de orice iluzii de sens. Încă de pe acum Ionescu intuieşte şi dă glas unui început de **atitudine** pe care o va practica într-o bună parte a operei sale. Spunem „intuieşte" pentru că, deşi predicaţiile sale sunt sugestive, ele sunt încă incerte şi nesistematic practicate.

Trebuie să remarcăm că această atitudine este una în perpetuă formare şi are doar ca nucleu germinativ negaţia. Există, de-a lungul paginilor studiului despre poezia lui Arghezi, o certă dominaţie a spiritului negator, dominaţie continuată de-a lungul întregului volum, al cărui titlu este, totuşi, *Nu*. Important, şi în acelaşi timp paradoxal, rămâne faptul că această negaţie este formulată în tensionată relaţie cu nevoia de afirmaţie critică, dar şi cu o incertă angoasă a relativităţii valorilor culturale, ierarhia valorică însăşi fiind resimţită ca o construcţie anarhică şi întâmplătoare:

> „Din lenea falşilor înţelegători ai impresionismului, efortul meu de analiză poate fi denunţat drept încălcare a emoţiei. Dar am dreptul să mă îndoiesc de pătrunderea critică a acelora, care, consecvenţi propriului principiu, nu-mi vor putea niciodată motiva de ce Racine e preferabil lui Conan Doyle. Metoda lor nu-mi face evidentă nici o diferenţiere calitativă. Ea nu-mi indică o necesară, pentru inteligenţă, ierarhie a valorilor.

Ci este anarhică" (Ionescu, NU: 16-17).

Studiul despre Arghezi este, în acest sens, semnificativ în cel mai înalt grad. Izolat faţă de restul volumului *Nu*, respectivul studiu se află nu în paradigma negaţiei de dragul negaţiei, ci în cea a nevoii de afirmaţie, nu în paradigma iraţionalismului subiectiv, ci în cea a unei ironii cu certe infiltraţii raţionale, nu în paradigma scepticismului radical, ci în cea a suspiciunii analitice, deconstructive.

Această atitudine incipientă, având inclusă în ea germenele încă nedesluşit al crizei, este dublată de intuiţia existenţei posibilităţii unor trăiri subiective, neintermediate de alteritate. O dovadă ar putea fi aceea că întreg discursul „critic" este cert centrat în jurul unui „eu" care se raportează cu suspiciune la „ceilalţi"[8], nu pentru a confirma asemănarea, ci pentru a declama, răspicat, diferenţa. Autenticitate şi luciditate, luate împreună într-o sinteză ad-hoc, înseamnă la tânărul Ionescu, pe lângă o nevoie acută de originalitate, afirmare ca individ plus o nevoie teatrală de singularizare, un fragil simţ al reperului ca necesitate utopică. Reperul este însă întotdeauna fluctuant, luând figuri dintre cele mai diferite: eul, individualitatea, originalitatea, noul, insolitul. Acest fluctuant simţ al reperului face ca, mai târziu, polemica literară să fie iradiată în spaţiul mai amplu al culturii, acolo unde aceasta îşi găseşte împlinirea sau, mai degrabă, eşecul, confirmând în acelaşi timp un proces al ratării[9], căruia vrea să i se sustragă. Se poate recunoaşte aici ceva mai mult decât formula „autenticităţii" întregii generaţii, formată la şcoala „filosofiei «lirice» a lui Nae Ionescu" (Pavel, 2002: 26). E adevărat, o afinitate structurală cu întreaga generaţie[10] există, dar „autenticitatea" ionesciană este fundamentată diferit de a celorlalţi.

---

[8] Dar, cum vom vedea mai încolo, şi la „sine".

[9] Vorbind despre „facilul" formulei poetice argheziene, tânărul critic nu uită să formuleze, într-o manieră apodictică, „facilul" unei întregi culturi care are nevoie de „fetişuri".

[10] Pe care, încă de la început, George Călinescu o considera ca fiind formată de o filosofie a neliniştii şi a experimentului (Călinescu, 1982). Sau, cum precizează Laura Pavel (2002: 26), un *existenţialism avant la lettre* „căci abordează, în manieră nesistematică, raportul esenţă-existenţă…". A se vedea şi Dan C. Mihăilescu (2001).

*

Există, aşa cum remarca Dan C. Mihăilescu, în interiorul generaţiei de la 1927, coaptă în timpul Primul Război Mondial, o veritabilă foame de autenticitate, simultaneitate şi experienţă nediferenţiată, toate topite, am preciza, în formula unui iraţionalism eclectic[11]. Sursa acestui iraţionalism se află în modelul forte al generaţiei, Nae Ionescu[12], un model pe care M. Vulcănescu în amintirile sale îl caracteriza drept unul de „pedagogie negativă":

> „Această pedagogie negativă a folosit, căci la Nae Ionescu s-au format mulţi dintre tinerii care filosofează azi (e vorba de sfârşitul perioadei interbelice – n.n.) la noi, în jurul vârstei de 40 de ani: Băncilă, Floru, Noica, Eliade, Sterian, Cioran, Herseni, Amzăr, M. Sebastian, Costin Deleanu, Racoveanu, Mircea Nicolescu" (Vulcănescu, 1992: 29).

Acest model pedagogic instituia o relaţie de dublă legătură cu obiectul gândit, în sensul în care, „convins că filosofia [gândirea] nu se-nvaţă, sarcina profesorului de filosofie nu putea fi, după el, decât stimularea gândirii personale şi selecţia negativă, adică înlăturarea celor care ar putea încerca în zadar câmpul filosofiei" (p. 28).

Întreaga generaţie va combina excesul, trăirismul, lirismul ideatic şi „agonia" gândului, transformându-le într-un fel de mistică a decadenţei şi a utopiei, care să situeze individul în „evenimentul pur", dincolo de prejudecăţile (valorice) ale eului, sfărâmând, în acelaşi timp, „idolii simţirii şi ai gândului…" (Vulcănescu, 1934: 220). Rezultatul acestei combinaţii, structural asemănătoare valului eclectic de iraţionalism[13] ce irumpe spre sfârşitul primei jumătăţi a secolului al XX-lea, este ceea ce Dan C. Mihăilescu (2001: 83) denumeşte „invariantele epocii" (patru demonice – Cioran, demonul apocaliptic, în extaz negativ şi închegat

---

[11] Formula este a Martei Petreu (2001: 34).

[12] „Icoana sacru-diabolică a «Pantocratorului»" (Mihăilescu, 2001: 83).

[13] Eclectic pentru că se regăsesc în această explozie de gândire, opusă celei raţionaliste şi pozitiviste, o serie întreagă de „filosofii" ale sfârşitului (Delacampagne, 1998: 67-68) de cele mai diverse origini şi configuraţii. Printre cele mai influente, din perspectiva antiraţionalismului, se află gândirea existenţialistă (proteică prin excelenţă) şi vitalismul spenglerian (la care participă ca surse principale Nietzsche şi gândirea morfologică romantică).

prin disoluţie, Ionescu, demonul ludic jucând totul în legea eului, Eliade, demonul goethean, constructiv, egofil şi multiplu creator, Noica, demonul paideic – şi două angelice – Vulcănescu: metafizica naţională şi Sebastian: luciditatea sentimental estetică). Există, într-adevăr, o demonie a generaţiei, înţelegând aici sensul cuvântului ca derivând din determinarea sa etimologică: putere, forţă spirituală, energie creativă, geniu interior. În acest sens, întreaga gândire a generaţiei '27 poate fi caracterizată ca organică, în chiar sensul acestui iraţionalism văzut ca derivând direct din trăire.

Marta Petreu, într-un studiu dedicat locului singular al lui Ionescu în interiorul generaţiei 1927 (2001), observă însă că, dacă generaţia întreagă este iraţionalistă, Ionescu este fundamentat diferit de ceilalţi colegi de generaţie. Astfel, dacă Cioran îşi găseşte fundamentarea în Schopenhauer, Nietzsche şi Spengler, Eliade în Nietzsche şi în trăirismul „eclectic" al lui Nae Ionescu, iar Mircea Vulcănescu în Scheler şi filosofia creştină, exegeta are dreptate să vadă ca dominant, în interiorul generaţiei 1927, un iraţionalism vitalist „romantic şi neoromantic", de dreapta (p. 34), diferit de cel al lui Ionescu, unul de factură sofistă:

> „Eugen Ionescu, prin atenţia pe care o arată subiectivităţii, întemeiază ideea de libertate individuală şi caracterul convenţional al oricăror norme colective" (p. 34).

În viziunea Martei Petreu, tânărul Ionescu este sofist în măsura în care publicistica de tinereţe, dar mai ales volumul *Nu*[14] dă dovada asumării „filosofiei vidului" a lui Gorgias[15], dar şi a experimentării unei „«reţete practice» a gloriei literare" (p. 21). Există, de-a lungul volumului *Nu*, propoziţii care fac posibilă o astfel de lectură. Iată câteva, conturând imaginea unui luptător, cu o conştiinţă ce pare pur ludică, ale cărui arme sunt cuvintele:

---

[14] Caracterizat drept un „tratat de sofistică" (Petreu, 2001:16).

[15] Argumentele Martei Petreu sunt acelea oferite de citirea publicisticii de tinereţe a lui Ionescu ca o reluare obsesivă a celor trei sentenţe pronunţate de Gorgias în *Despre non-existenţă sau Despre Natură* (*Filosofia greacă*, 1984: 461): 1.„Nimic nu există", 2. Dacă totuşi ceva există „nu poate fi reprezentat de om", 3. Dacă acel ceva „ar fi reprezentat, nu poate fi comunicat nici explicat altora". „Inventate spontan sau doar asumate pe baza afinităţii, ele reprezintă sâmburele ideatic care structurează şi explică în mare parte universul literar al acestui scriitor" (Petreu, 2001: 14).

„Adevărul e un cuvânt care nu există în dicţionarul conştiinţei mele. Scopul meu? Să nu fie oare decât succesul – pe care totuşi îl disprețuiesc, dar care mă îngraşă?" (Ionescu, NU: 57).

„…nu pot avea decât conştiinţa permanentă că nu lupt decât pentru jocurile mele. Că sacrific nu adevărului, ci jocului" (p. 100).

„Şi pe urmă, cum poate ieşi cineva învins dintr-o polemică literară. Toate discuţiile au atâtea paravane, portiţe şi prafuri în ochi! Nu este nevoie nici măcar să fii logic căci atunci ai putea, în cele mai dese cazuri, să cuprinzi şi să soluţionezi toată problema şi polemica cu un simplu silogism. E necesar să vorbeşti foarte lung, cu multă apă tare, cu incandescenţă în care să se topească argumentele, căci ele nu au absolut nici o valoare în sine, ci în armura, în incandescenţa, în zgomotul bătăliei care trebuie să-l aiurască şi să-l asurzească pe cititor. Chiar dacă eşti pe o poziţie evident sau aparent (e acelaşi lucru) eronată, prin însuşi faptul că ţi se găsesc uşor răspunsuri, goluri, şi oferi sugestii, pari mai interesant, mai paradoxal, mai bogat. Am obrăzniciile, florile mele de stil, elanurile mele de elocvenţă, absolut goale, în care mă încred perfect, fără nici o teamă" (pp. 100-101).

Dar această răceală eristică nu e niciodată lipsită de îndoială tragică. Nici sofiştii antici nu sunt numai retoricienii vanitoşi şi jonglerii de idei fără principii. Aşa cum arată Jacques Brunschwig în articolul despre sofişti din *Encyclopaedia Universalis*[16], de mai bine de un secol imaginea sofiştilor s-a schimbat în aceea a unor gânditori serioşi, câteodată tragici, practicanţii unui umanism înrudit cu cel al Luminilor şi apropiaţi, aşadar, ai unor problematici în mod tulburător asociate cu cele ale modernităţii. De aceea imaginea unui Ionescu „sofist" se poate suprapune fără nici o falsificare peste imaginea unui Ionescu aparţinând spiritului în acelaşi timp ludic şi plin de angoasă al modernităţii, spirit avându-şi originea în nucleul radical negator, şi, în acelaşi timp, eliberator al avangardei.

Criticul Ion Pop, în cele câteva pagini dense din *Avangarda în literatura română* consacrate tânărului Ionescu (2000), pornind de la premisa că există la acesta o „neîncredere avangardistă în literatură" care-l face „să reducă actul critic (ca multe alte acte existenţiale) la un pur joc" (p. 417), observă, pe bună dreptate, că acest „pur joc" naşte

[16] *Les Sophistes.*

„sentimentul unei foarte precare libertăţi" şi, în acelaşi timp, o incertă angoasă:

> „…la fel ca la mulţi scriitori moderni (nu numai avangardişti) şi la autorul lui *Nu* relativa eliberare ludică este contracarată de conştiinţa limitelor într-o universală Convenţie: schimbând măşti după măşti, cu dezinvoltură ce abia ascunde febra angoasei, jucătorul ştie că este şi *jucat* [s.a.]. «Panica» pe care o resimte adesea încearcă s-o disimuleze sub grimasa măscăriciului sau prin demontarea, cu un umor amar în fond, a trucajelor" (Pop, 2000: 417-418)[17].

Ionescu este, ca atitudine, un spirit avangardist cu o sensibilitate existenţială disonantă. O dovedeşte cel de-al doilea eseu din volumul *Nu*, cel care pare să aibă în prim-plan poezia lui Ion Barbu şi critica afirmativă ataşată acesteia, dar care sfârşeşte în propoziţiile disperării. În studiul despre Arghezi, criticul descoperea că spaţiul cultural e dominat în întregime de falsa „obiectivitate"[18] a unor convenţii şi prejudecăţi istorice sau sentimentale, ireductibile la „autenticitate", remediul fiind sugerat prin acea *metodă analitică* văzută ca posibil antidot al anarhiei şi arbitrarului. Proiectul subiectiv e subsumat, aşa cum am sugerat, unui proiect critic (în sens larg cultural), îndreptat împotriva unei construcţii culturale anarhice. Interesant este faptul că nu poezia este „ţapul ispăşitor", ci instrumentul care o instituţionalizează, transformând-o în falsă valoare, critica. Începând să scrie despre Ion Barbu şi glosând insuficienţele criticii literaturii barbiene, tânărul Ionescu descoperă brusc convulsia propriei personalităţi şi faptul că nu există remediu pentru aceasta, ci doar fatalitate: moartea.

Anarhia propriei personalităţi îi pare evidentă nu odată cu conştientizarea falselor convingeri pe care le avusese mai înainte, ci

---

[17] În introducerea la antologia literaturii româneşti de avangardă, Marin Mincu (1999) îi rezervă lui Ionescu un pasaj destul de succint, în care cel mai important punct de interes este caracterizarea perioadei româneşti a dramaturgului ca aparţinând unui **avangardism de atitudine**, **teoretic**, prin care literatura română atinge o „conştiinţă de sine cu adevărat europeană" (pp. LVI-LVII). Dintre scrieri, M. Mincu antologhează câteva poeme din *Elegii pentru fiinţe mici*, câteva fragmente din *Nu* şi câteva pagini de jurnal.

[18] Falsa obiectivitate a „clişeului".

chiar în momentul în care vede, cu suspiciune, frântura posibilă a unei convingeri:

> „Studiul despre Arghezi a fost scris cu mai multă convingere decât acesta. Nu-mi vine să cred. *Să fie posibil să fiu convins de lucrurile pe care le afirm* [s.n.]*?*
>
> Însă, în clipa în care am început să scriu studiul atât de vehement, atât de sigur ca ton, atât de integral şi intransigent negativ, poeziile lui Arghezi au reînceput să-mi pară neînchipuit de frumoase. *Dar nu se mai putea face nimic* [s.a.], scrisesem jumătate din studiu" (Ionescu, NU: 56).

Iată că tânărul Ionescu practică o suspiciune generalizată care vizează propria existenţă. Din acest punct de vedere, orice indiciu de existenţă a unei convingeri este văzut ca fiind periculos pentru propria-i unicitate, pentru propria-i personalitate. În acest sens, convingerea înseamnă pentru autorul nostru o invazie a „culturii"[19] în existenţă, invazie al cărei rezultat nu poate fi decât anihilarea acesteia din urmă. Convingere înseamnă, aşadar, condamnare la includerea în alteritate, negarea existenţei.

La aceste afirmaţii poate fi adus un argument esenţial, preluat chiar din formula criticii negative pe care o practică Ionescu. Marea majoritate a argumentelor care neagă valoarea autentică a operelor pe care Ionescu le discută, dar şi marea majoritate a argumentelor aduse în sprijinul „insuficienţei" culturii române sunt centrate în jurul ideii de mimetism cultural. Arghezi e acuzat de împrumut facil din Maeterlinck şi Rilke (Ionescu, NU: 19-20), Barbu de participare (inconsistentă) la „direcţia poetică" Mallarmé-Valéry (*idem*: 49), Camil Petrescu de proustianism prost aplicat (pe această idee se bazează întregul studiu), Mircea Eliade (în cronica nefavorabilă) de preluare a formulei facile, vag misterioase, a romanului sentimental. Cultura română e acuzată, implicit, că ar fi o colonie a celei franceze. Mimetismul cultural e, într-adevăr, o obsesie care ar putea contura, prin contrast, o idee de

[19] Mai grav, a unei „culturi minore", sintagmă al cărei sens este discutat amplu de I. Vartic (2000) şi căruia noi îi vom adăuga, anticipativ şi cu titlu de sugestie, o sintagmă dedusă din scrierile lui Ionescu de tinereţe: „cultură in-autentică".

autenticitate culturală centrată în jurul noţiunilor de originalitate şi insolit:

> „În definitiv, lucrurile sunt foarte clare. O carte cu influenţe o fi poate dragă autorului şi metresei sale; exprimă, poate, trăirea lui, dar nu poate să intereseze *cultural*, *literar* [s.a.], de vreme ce trăirea aceasta şi expresia aceasta mai există şi în altă parte, de unde sunt detaşate" (*idem*: 118-119).

Sublinierile făcute de autor în fragmentul de mai sus sunt semnificative şi ţin de diferenţierile pe care textele de tinereţe ale lui Ionescu le conţin în fundal. „Cultură" (şi corelatul subordonat acesteia: „literatură") are un sens duplicitar. În acelaşi timp constructe ideologice, necesităţi identitare şi ritual social, ambele sunt integrate de autor mitului negativ al tradiţiei care falsifică şi imaginate ca un decor în care individul este transformat în marionetă. Singura existenţă culturală „autentică" e, iar lucrul acesta e vizibil în fragmentul de mai sus, existenţa insolită, originalitatea. În această direcţie, Ionescu se află în imediata vecinătate a unui spirit avangardist primar, anarhic, preocupat de denunţarea convenţiilor (Pop, 2000: 418-419), fără a opune o ideologie culturală concurentă[20]. Critica culturii române e făcută din această perspectivă, arătând că Ionescu e departe de acuzaţia de lez-românitate, pe care critica românească destul de recentă o insinuează. Termenul „cultură" e, aşadar, în deplină contradicţie cu termenii definitori ai personalităţii unui individ, ireductibil la construcţiile nivelatoare ale acesteia. Existenţa culturală nu e văzută de autor ca fiind necesară, ba dimpotrivă, „autenticitatea" e trădată de cultură chiar în momentul prim al apariţiei sale: *expresia*.

> „Cum pot fi autentic, când, dintru început, sunt trădat de expresie?
>
> Expresia nu diferenţiază; originalitatea de expresie nu-mi epuizează esenţa intimă; după cum lipsa de talent, adică de

[20] Aşa cum par că o fac colegii de generaţie. În acest sens, Dan C. Mihăilescu (2001: 84-85) observă, pe bună dreptate, că „marea, decisiva deviere a negaţiei ionesciene de «la negativismul tinerei generaţii» a anilor '30 […] porneşte din caracterul pur personal al diatribelor de şoc, ce nu acceptă nici un patronaj propriilor obsesii, nici o servitute, cât de promiţătoare ar fi aceasta".

putere de expresie, adică de ingeniozitate, adică de dexteritate manuală, de inovaţie de expresie, nu e un semn al inexistenţei mele" (Ionescu, NU: 182).

Autenticitatea nu poate exista fără o negare a culturii din perspectiva unei nevoi de existenţă insolită, devenită ad-hoc, la nivelul discursului, *o mistică a diferenţei*. La acest nivel, spiritul din interiorul generaţiei 1927 cel mai afin cu Ionescu este Emil Cioran[21].

[21] Cu un discurs mai radical decât al lui Ionescu, Cioran pare nihilistul perfect, contribuind activ prin scrierile sale la „urâţirea lumii". Această „lume urâtă", din plan „exterior" (adică ceea ce nu aparţine „fluidităţii interioare"), este sinonimă cu „boala" din planul „interior". Relaţia individualului cu acest exterior ţine de imaginea construită pe modelul unei pasiuni: cea a absurdului, a iraţionalului, a ilogicului. O pasiune ce ţine de extazul liric al suferinţei: „Suferinţa adevărată izvorăşte din boală. Din acest motiv, aproape toate bolile au virtuţi lirice" (Cioran, 1990: 9). O pasiune care dez-idealizează punctele de reper culturale, sociale şi morale, pasiune care dez-idealizează „seducţiile": „sacrificarea pentru umanitate, pentru binele public, cultul frumosului" (*idem*: 15). Dez-idealizarea înseamnă, în acelaşi timp, pentru Cioran „descompunere", pe toate planurile, a valorilor, citirea lor în cheie negativizantă. Principiul e al unei sinteze între scepticism şi mistică, adică al unei construcţii pe principii liricizante a unei religiozităţi a negativului. Aceasta este „mistica decadenţei" prin care Cioran îşi construieşte propria ontologie, o ontologie al cărei principiu e **obsesia** ce circumscrie o fluctuantă reţea de legături între fiinţă şi moarte. Aceste legături sunt generate de o conştiinţă maladivă ce face ca ecuaţia să aibă mai multe soluţii. Neantul devine categorie absolută, fiind sinonim cu moartea, nedeterminarea proprie fiinţei. Cuvântul încadrează obsesia, exorcizează, face ca aceasta să piară în spatele exteriorizării. Răspunde unei tentaţii exhibiţioniste, născută odată cu romantismul, cel care a „îmbolnăvit" fundamentele şi a făcut ca subiectul să se confunde cu lumea de dincolo de acesta (Cioran însuşi îşi dă seama de aceasta atunci când scrie: „Romantismul englez a fost un amestec fericit de laudanum, exil şi ftizie; cel german – de alcool, provincie şi suicid" – E. Cioran, 1996: 7). Cuvântul face ca golul existenţial să se umple de imagini ale eşecului care contrapun tragismului existenţial un tragism textual. Căci, dacă imaginii decadenţei epocii sale Nietzsche îi opune Supraomul, Cioran contrapune golului existenţial lucidizat propriu-i cuvânt, cuvânt care construieşte **imaginea degradării** ca pe un principiu al unei noi sensibilităţi. Toate temele operei cioraniene se vor raporta la acest principiu. Ideile ce se pot descoperi în spatele cuvintelor agonice sunt organizate de acest mecanism. Stilul lui Cioran e o întrepătrundere de iluzionism lingvistic (stilistic) şi iluzionism logic ce generează bogăţie, dar şi haos, într-un cuvânt insolit.

La Ionescu, formula autenticităţii e, aşadar, născută din raportul tensionat dintre cultură şi existenţă, mai precis din excluderea reciprocă dintre cele două tipuri de existenţă: cea culturală şi cea individuală. Spiritul avangardist primar rămâne să se manifeste pe mai departe, dar va fi, de-acum încolo, subordonat unei „discurs al neliniştii", al cărui obiect „nu mai este propriu-zis literatura", ci „existenţa", în „limitele" acesteia aşteptând, „precipitată, moartea" (Simion, 1999: 133).

Este, în definitiv, o formulă existenţialistă în germinaţie, deşi nu foarte clar exprimată şi, pe deasupra, transpusă în termenii unei opoziţii de suprafaţă cultură-existenţă care nu are, ca la scriitorii şi filosofii existenţialişti, dimensiunea unei conştiinţe a incompatibilităţii între dimensiunea ontologică (Fiinţa, Structura unitară a lumii, Transcendenţa, Divinitatea) şi sistemul instituţional al unei societăţi care a supraevaluat raţionalitatea, voinţa de putere, spiritul mercantil, productivitatea şi tehnicitatea.

Criticând teza Martei Petreu, care vedea în Ionescu un sofist şi un manierist, fiica scriitorului, Marie France Ionesco, vorbeşte despre un Ionescu a cărui operă este „înainte de toate *existenţială* [s.n.], iar discursul lui exprimă o tensiune dramatică constantă" (Ionesco, 2003: 9), văzând în această tensiune ecouri baudelairiene şi nu sofistice. Acest lucru este adevărat atâta timp cât sofiştii sunt reduşi (aşa cum o face Marie France Ionesco) la nivelul practicării unei perfecţiuni pur formale, retorice, şi atâta timp cât se ia ca punct de reper întreaga operă a lui Ionescu(o). Raportându-ne strict la perioada românească a lui Ionescu(o) (*Nu*, articolele din *Război cu toată lumea*, *Elegii pentru fiinţe mici* etc.) e foarte greu de dedus această dimensiune existenţială altfel decât în termenii ***unui existenţialism germinativ ale cărui noţiuni corelate sunt raportul tensionat cultură-existenţă, care naşte o formulă originală de autenticitate nediferenţiată*** (în acelaşi timp culturală şi existenţială, literară şi individuală), ***proiectată pe reperele insolitului***.

Astfel, *Nu* pare a fi, în primul rând, un proiect de eliberare existenţială de sub tirania culturalului, un proiect de ***existenţă insolită*** (autentică). Acest lucru e vizibil în primul rând datorită firului negator

---

Despre vecinătatea cu Emil Cioran a se vedea şi Cornel Ungureanu, 1995: 109-112.

prezent de-a lungul întregului volum, fir negator al cărui imediat rezultat e *scandalul*, care în ochii contemporanilor săi va pune în umbră judecăţile literare implicite (Saint Tobi, 1973: 10). Dar odată cu eseul despre poezia lui Ion Barbu, acest proiect de existenţă insolită va fi augmentat de o dimensiune tragică, aceea generată de o ruptură asumată şi dezvăluită. Insolitul existenţei ionesciene, aşa cum ne apare el din convulsiile logice ale volumului *Nu*, este legat de o utopie a diferenţei redusă tragic de conştiinţa morţii:

> „Începând să scriu studiul despre Ion Barbu, mă îngrozeşte indiferenţa mea pentru problemele criticii literare. Sunt dezolat de eforturile de minciună pe care trebuie să le fac faţă de mine. Cât de vitală poate fi problema dacă poezia lui Ion Barbu este, în conformitate cu un criteriu critic întâmplător, mai mare sau mai mică? Cu ce sunt oare interesat *fundamental* [s.a.] la aceste lucruri" (Ionescu, NU: 56).

De aici încolo, teatralitatea (scandaloasă, ludică, barocă) discursului negaţiei va fi dublată de tensiunea lirică a unui discurs al angoasei. Autenticitatea, ca raport tensionat cultură-existenţă, va fi îmbogăţită de dimensiunea tragică născută odată cu o semnificativă întoarcere către sine. Tânărul Ionescu va practica, de acum obsedant, o ambivalenţă individualizatoare, ce-l va situa în spaţiul unei fisuri:

> „Îmi dau seama că, în sine, argumentele mele nu sunt nici valabile, nici nevalabile" (p. 59); „Nu am decât atitudini duble" (p. 60).

Aceste afirmaţii au o valoare implicită, situând eul ionescian într-un spaţiu intermediar, disonant prin lipsa sa de determinări şi raporturi. E aici o neputinţă de a asimila raporturile cu alteritatea şi, totodată, de a participa la „forţa imaginară a celuilalt" (Ionescu, NU: 58). E însă, în acelaşi timp, neputinţa de a atinge utopia individualităţii. Soluţia va fi denunţarea totală a farsei de a exista. Un argument este denunţarea vanităţii (p. 68) ca fiind participare inutilă la efortul de orgoliu al tuturor. Eul ionescian se închide şi, căutând diferenţa, cade în capcana unui scepticism generalizat, devine centru al unei lumi reduse la dimensiunile

minuscule ale punctului[22]. Aceasta ar reprezenta o posibilă explicaţie a eşecului creativ al tânărului scriitor pe care Gelu Ionescu îl citeşte ca un „eşec semnificativ", „transmis pieselor de mai târziu" (G. Ionescu, 1991: 140).

Volumul *Nu* sfârşeşte într-un ton paradoxal:

> „Să nu vă închipuiţi că eu mă cred adevărat. Să nu vă închipuiţi nici că m-aş crede neadevărat" (Ionescu, NU:195).
>
> Doamnelor şi Domnilor, sau există Dumnezeu, sau nu există Dumnezeu. Dacă există Dumnezeu, nu are nici un rost să ne ocupăm de literatură. Dacă nu există Dumnezeu, iarăşi nu are rost să ne ocupăm cu literatura.
>
> Nu are nici un rost pentru că suntem neimportanţi" (p. 200).

– proclamând o dilemă existenţială absolută, existenţa însăşi fiind redusă la dimensiuni punctiforme şi gândită într-un spaţiu intermediar, supusă unor forţe contradictorii: există, pe de-o parte, forţa autentică a morţii – implacabilă, dar adevărată („prezentul adevărat este moartea noastră" – p. 203) –, în timp ce, de cealaltă parte, pândesc forţele falsificatoare, inautentice, ale existenţei culturale. Sau, cum le sintetizează autorul însuşi, în penultimul capitol al volumului *Nu*: „sete de infinit" (p. 202) şi „limitare", „efemeritate" (p. 203). Această suspendare, această conştiinţă a interstiţiului, paradoxală şi tragică, lucidă şi autentică, banală şi extraordinară, în acelaşi timp, va fi cadrul proiectului ionescian de ***existenţă insolită***:

> „Nu am să pot depăşi aceste lucruri simple şi comune de care dv. fugiţi şi le puteţi numi banale şi am să trăiesc suspendat între dorinţa de a-mi satisface vanitatea şi siguranţa clară că ridicolul acestei satisfacţii îmi va fi prea evident, ca să mă bucure sau să mă deznădăjduiască" (Ionescu, NU: 204).

[22] Iată premisa faptului că orice fel de comunicare devine imposibilă, acest lucru fiind vizibil în articolul cu valenţe anecdotice despre Camil Petrescu.

Autenticitate şi estetică. Spre o estetică a insolitului

Traseul discursiv ionescian din *Nu* nu poate fi vizualizat fără referire directă la textul final al volumului (*Minciuna morţii – Sau final melodramatic*) care, în opinia noastră, întregeşte structural întreg demersul tânărului scriitor în devenire:

> „Nici moartea nu e adevărată. Atâta timp cât oamenii nu erau preocupaţi, în primul rând de ea; atâta vreme cât problema morţii era pusă mai prejos de problema amorului, căsătoriei, flirtului, venirii la putere, rezultaturilor matchurilor (sic!) de şah etc.; se putea crede, într-adevăr, că problema morţii, prin însuşi faptul că avea un loc atât de mărunt în preocupările omeneşti, era singura problemă adevărată" (Ionescu, NU: 205).

Dacă pe parcursul volumului se poate urmări o dublă dimensionare a discursului pe o structură conflictuală cultură-existenţă, literatură-individualitate, facilitate (falsitate, mimetism)-autenticitate, această dublă dimensionare este aparent echilibrată de generarea unei atitudini de proiect existenţial, care situează aproape toate propoziţiile esenţiale pe reperele insolitului. De aceea, fragmentul final al volumului *Nu* ni se pare a fi, în acelaşi timp, o concluzie şi o anticipare. Concluzia se regăseşte în propoziţii ferme, proclamative, ce refac, în integralitate, sugestiile amorfe ale conflictului cultură-existenţă pe care le găsim presărate contrastiv de-a lungul volumului:

> „Iată de ce nu mai cred în moarte. Intrată în cultură, şi-a înstrăinat, şi-a pierdut orice nemurire, s-a dezesenţializat, şi nu mai este decât o simplă temă de brodat, de divagat liric, agonic, filosofic, teozofic, matematic ş.a.m.d." (Ionescu, NU: 206).

Aceste propoziţii ferme sunt însă propoziţiile asumării a ceea ce pare o echidistanţă faţă de multiplele dimensiuni ale existentului:

> „Toate problemele sunt egal de importante, egal de neimportante, egal de neadevărate. După cum nu am nici un motiv definitiv, iremediabil de a spera, n-am nici unul de a dispera. Disperarea e tot aşa de absurdă ca şi speranţa" (*idem*: 206).

Este însă o falsă echidistanţă, atâta timp cât finalul este unul care afirmă, ca anticipare, o necesară şi perpetuă căutare dincolo de banalitate şi o perpetuă suspiciune:

> „Pentru că însăşi istoria culturii are legea ei (arbitrară, dar lege), pentru că literatura agoniei se *banalizează* (faptul că se *banalizează* [s.n.] e dovada certă că nu se sprijină pe nici un absolut) – mâine nimeni nu va avea dreptul să scrie despre moarte căci va fi învechit. Şi bine se va întâmpla! Ne trebuie o nouă minciună, o nouă inesenţialitate (p. 207)".

Există, în textele de tinereţe ale lui Ionesco, o adevărată obsesie a banalităţii[23] întărită de o atitudine de suspiciune generalizată (Hamdan, 1998: 36). Pusă în legătură cu convenţiile sociale şi cele literare în acelaşi timp, banalitatea devine la Ionescu o măsură a *non-autenticităţii*. Banalitatea existenţială reprezintă „trăire prin alţii", „lăturalnică, falsă" (Ionescu, 1992, I: 14), iar cea estetică înseamnă automatism retoric, facilitate a procedeului, „tehnică utilizată, elementară şi depăşită" (*idem*, p. 24). Obsesia direcţionată pozitiv a autenticităţii culturale este dimensionată contrastiv de obsesia negativă a banalităţii. Cultura română şi literatura română sunt, aşa cum am observat mai înainte (*v. supra*), acuzate de o non-autenticitate cauzată tocmai de împrumuturi ale unor procedee, tehnici şi tematici, banalizate tocmai prin reluare.

Pentru Ionescu, banalitatea nu e un concept şi nici măcar ceva ce poate fi definit sau explicat. Tânărul critic poate gândi semnificaţiile acestui cuvânt doar în măsura în care se simte apropiat de extremele incertitudini ale existenţei. Concepând lumea într-o manieră amorfă,

---

[23] Amintim câteva articole antologate de Mariana Vartic şi Aurel Sasu în *Război cu toată lumea* (Ionescu, *Război…*, I şi II, 1992), în care *banalitatea*, devenită o cvasi-noţiune, este centrul argumentelor lui Ionescu: *Banalizarea poeziei* („Facla", anul X, nr. 422, 7 sept. 1931, p. 3), *Contra literaturii* („Facla", anul X, nr. 426, 12 oct. 1931, p. 3), *Banalitatea artistică* („Clopotul", anul II, nr. 4, 17 ian. 1932, p. 15) etc.

simţind-o ca fiind perpetuu metamorfozată de trecerea timpului, mânios şi aprig nivelator de forme, concepte şi moduri de a privi, văzând omul marcat de timpul în care îşi trăieşte obsesiile, idealurile şi mărginitele ori îndrăzneţele visuri de „bunăstare", Ionescu consideră „realitatea" ca fiind inconsistentă, iar viaţa „inertă", „convenţională", sufocată de banalitate, „falsă":

> „Viaţa socialului, abatere, viaţă de înstrăinare; lăturalnică; falsă. Viaţă de convenţie şi de utilitate: lipsită de gratuit şi de disponibil (Ionescu, *Război...*, I: 14).

E adevărat că pronunţarea cuvântului *banalitate*, în finalul volumului *Nu*, are semnificaţia unei intenţii minimalizatoare, ce se naşte la Ionescu din propriile resurse negativiste, pornind dintr-o anume direcţie, cea a nemulţumirii. „Banalul" defineşte imediat comunul, obişnuitul. Caracterizează factorii care concură la întregirea unei realităţi sau atmosfere ca fiind încadrabili într-o schemă oricând definibilă. Atrage atenţia asupra faptului că inclusiv excepţionalul nu poate exista decât în interiorul acestei scheme, redus inevitabil el însuşi la banal. Iar dacă schema există, ea se comportă ca un cerc, ca un perimetru închis, din care ieşirea pare imposibilă. Dar are, totodată, şi semnificaţiile unei **reverii estetice**. Dacă legea implacabilă a culturii „inesenţializează" orice problematică literară, Ionescu, afirmând nevoia de noi „inesenţialităţi", proclamând, aşadar, nevoia perpetuă de nou, se apropie de conceperea cadrelor unui program de o vigoare estetică implicită, care are în centru, în acelaşi timp, potenţialitatea, experimentul şi insolitul. Proiectul de existenţă insolită (acea situare în spaţiul interstiţial al neparticipării la proiectele alterităţii) este dublat şi augmentat de un proiect de **estetică insolită**, care va avea ca rezultat participarea, prin opoziţie, la proiectele culturale ale spaţiului în care trăieşte.

*

Sunt foarte greu de urmărit, de-a lungul volumului *Nu*, argumentele estetice ale criticii lui Ionescu. Explicaţia stă în faptul că ele sunt depăşite de propoziţii de natură existenţială care le pun în umbră şi care deplasează semnificaţia pur literară înspre efect. Dacă Eugen Simion observă, referindu-se la *Nu*, „precizia limbii" şi „frumuseţea

care vine din această precizie" (Simion, 1999: 131), o face pentru a caracteriza estetic argumentele tânărului Ionescu, fără a da o majoră importanţă semnificaţiei acestora, criticul considerând mai importantă dimensiunea „crizei spirituale şi morale" (*idem*: 132). Alexandra Hamdan consideră critica lui Ionescu una modernă doar pentru „caracterul ei metadiscursiv" (Hamdan, 1998: 35)[24], adică pentru luările de poziţie contra impresionismului şi a lipsei de metodă, în timp ce alţi exegeţi pun întreg discursul pe seama ludicului (Dan C. Mihăilescu, 2001). Mai târziu, la apogeul carierei sale dramatice, Ionesco însuşi îşi va pune intenţiile pe seama unei deconstrucţii totale a criteriilor valorice (*Decouvertes*, 1969). Există însă, aşa cum am observat mai sus, o certă obsesie a pronunţărilor de natură estetică pe care tânărul critic le invocă ca argumente puternice în interiorul demonstraţiilor sale. Acestea stau sub semnul amorf al „autenticităţii" care este, în acelaşi timp, argument literar şi existenţial. Dar argumentul „autenticităţii", tocmai pentru că este şi una şi alta, uneşte afirmaţiile critice într-o opţiune estetică stabilă, aceea a *organicităţii* operei literare. Aceasta este şi premisa cu care tânărul Ionescu porneşte la drum în studiul despre Arghezi şi pe care n-o va părăsi de-a lungul demersului său pur critic:

> „Valabilitatea «literară» a emoţiei constă în unica valabilitate de coeziune organică a construcţiei. Şi, prin urmare, numai aceste deficienţe ale tehnicei, ale arhitectonicei, configuraţiei emoţionale îmi pot da mie impresia de simulare, de non-autenticitate."
>
> „…tehnica, exterioară emoţiei, trebuie să se supună emoţiei, iar nu să se elibereze de emoţie. Ea trebuie să fie soţia emoţiei, pe cât este cu putinţă mariajul dintre tehnică şi emoţie" (Ionescu, NU:17).

Ionescu este, din acest punct de vedere, discipolul aproape fidel al lui Benedetto Croce[25], afirmând indivizibilitatea operei de artă,

[24] Încercând a evalua locul lui E. Ionescu în critica românească dominată de două mari direcţii, una care îşi asumă principii morale de lectură (Iorga, Ibrăileanu), cealaltă asumându-şi principii estetice (M. Dragomirescu, Lovinescu etc.), Ecaterina Cleynen-Serghiev (1993) afirmă că Ionescu aparţine unei „critici a criticii" care militează împotriva criticii şi pentru eliberarea lecturii de orice principii.

[25] Croce, 1970; 1972.

fundamentată pe intuiţia creatoare. Din acest punct de vedere, pentru Ionescu, ca şi pentru esteticianul italian, poezia autentică este imposibilă ca imitaţie (a realităţii sau a unui model literar anterior). Considerând, pe coordonate croceene, imitaţia ca produs al raţiunii, al deprinderilor dobândite prin cultură şi al prejudecăţilor, preţuind, în acelaşi timp, cunoaşterea intuitivă în dauna celei logice, raţionale, Ionescu va judeca mai apoi întreaga cultură şi literatură română din această perspectivă.

Dacă pentru Croce arta este rezultatul alianţei organice dintre intuiţie şi expresie (Croce, 1970: 82)[26], şi pentru Ionescu adevărata artă (dar mai ales adevărata poezie) va trebui să se disocieze de „simulare", de „retoric", de „facilitate", va trebui să caute expresia adecvată emoţiei şi, în acelaşi timp, noutatea absolută. Astfel, crocean va fi Ionescu şi atunci când va afirma, odată cu propoziţiile negative rostite despre autorii români de prestigiu ai momentului, utopia literarului văzut ca originalitate pură, separat de capcanele limbajului social.

Această asumare de principiu a argumentelor estetice esenţiale ale lui Croce, teoreticianul cel mai influent al începuturilor secolului al XX-lea, este prezentă de foarte timpuriu la tânărul Ionescu. Cel mai semnificativ text al acestuia, din acest punct de vedere, *Eliberarea prin estetic*, datează încă din 1930, fiind publicat în „Epoca" (nr. 478, 4 sept. 1930, pp. 1-2)[27]. Acest text este, în manieră eseistică, o sinteză proprie a celor mai importante disocieri estetice ale lui Croce. Pornind de la o dihotomie care va fi dilatată în *Nu* pe coordonate anarhice, aceea dintre convenţia socială şi înţelegerea estetică a lumii, autorul teoretizează „pura viziune estetică" (14), în care nu există convenţie, sugestie sau imitaţie, ci „viaţă liberă, gratuită, independentă desăvârşit: evadare" (15), aceasta având în centru „harul intuiţiei" poetului care, prin depăşirea culturii, revine la „viaţa esenţială şi luminoasă" (16). Această dihotomie generează o alta, aceea dintre poetul cult (saturat de convenţii, constrângeri, dominat de cultural) şi poetul naiv (care descoperă lumea prin simţuri, intuiţie şi metaforă). E aici o justificare teoretică a poeziei pe care o practică în acel moment Ionescu, poezie pe care o va publica în anul următor (1931), în volumul *Elegii pentru fiinţe mici*. Dar, înainte de toate, există aici un adevărat manifest în favoarea

[26] „Este imposibil în acest proces de cunoaştere să se distingă intuiţia de expresie. Una apare împreună cu cealaltă, chiar în clipa celeilalte, fiindcă nu sunt două ci una".

[27] Ionescu, *Război*..., I, 14-17.

expresiei pure, subiective şi intuitive, un manifest în favoarea *expresiei insolite*, concepută, în primul rând, ca *eliberare*, dar şi ca *valoare*. Autorul însuşi va mărturisi mai târziu (1977):

> „Eram pe atunci foarte influenţat – mai cu seamă când am făcut o vreme critică literară – nu de profesorul meu, care se numea Dragomirescu, ci de Croce. Oricum, ceva mi-a rămas de la Croce: că valoarea şi originalitatea se confundă, că, adică, orice istorie a artei este istoria expresiei sale. De fiecare dată când apare o expresie nouă, se petrece un eveniment, se întâmplă ceva, ceva nou. Deci cu asta am rămas: expresia este în aceeaşi măsură fond şi formă" (Ionesco, *Între viaţă şi vis*, 1999: 16).

Marea majoritate a argumentelor estetice din *Nu* se vor acumula pornind de la acest nucleu teoretic care va deveni şi un criteriu axiologic. Concepând literatura ca originalitate pură, manifestare a unei alianţe organice între cunoaşterea intuitivă şi expresia insolită, tânărul critic face, în acelaşi timp, o expunere a unor criterii de evaluare care să reducă impresionismul anarhic în care se găseşte cantonată critica literară a momentului. Aşa cum îşi aminteşte autorul în acelaşi loc (*Între viaţă şi vis*, 1999), aceasta e influenţa directă (singura, de altfel) suferită din direcţia M. Dragomirescu, profesorul său de estetică din timpul studiilor universitare bucureştene:

> „De la profesorul meu de estetică, în ciuda opoziţiei mele, mi-a rămas totuşi ceva: ambiţia, nevoia de a găsi criterii definitive şi precise – şi totuşi ştiu că, în ce priveşte literatura, tentativa aceasta e imposibilă" (*idem*: 17).

Moştenire fatală, atâta timp cât această nevoie va genera îndoiala în ceea ce priveşte posibilitatea de existenţă a respectivelor criterii şi va face posibilă manifestarea acelui discurs al suspiciunii generalizate şi al angoasei existenţiale.

Ceea ce rămâne însă, dincolo de acest discurs al suspiciunii, este tensiunea a ceea ce numeam ***proiectul de existenţă insolită***, având ca dublu vital un ***proiect de estetică insolită***, construit, pornind de la estetica croceană, pe coordonatele radical moderne ale perpetuei înnoiri a expresiei.

Mult mai târziu, devenit celebru, autorul va pronunţa el însuşi cuvântul „insolit" ca o sinteză proprie a ceea ce reprezintă nucleul estetic al anilor tinereţii, dar şi al ansamblului preocupărilor sale din perioada postbelică. Criticând, în convorbirile cu Claude Bonnefoy, eticheta de absurd pusă în relaţie cu teatrul său, autorul arată că acest termen este extrem de asemănător termenilor de „autenticitate" sau „experienţă", la modă în perioada tinereţii sale, spunând, în acelaşi timp, că preferă un termen mai generos:

> „Expresiei de «absurd» i-o prefer pe aceea de *insolit* [s.n.] sau de sentiment al insolitului. Se întâmplă ca lumea să pară golită de orice expresie, de orice conţinut. Se întâmplă s-o priveşti ca şi cum te-ai naşte în acel moment, şi atunci ne pare uimitoare şi inexplicabilă" (*idem*: 120).

Căutând anticipările din „opera" de tinereţe ale „operei importante" a dramaturgului, Gelu Ionescu (1991:118) observă puţinătatea scrierilor despre teatru şi inexistenţa unei practici a acestei forme literare. Această observaţie îl va face pe exeget să afirme că dramaturgul de mai târziu nu poate fi regăsit decât în atitudinile sale şi în „autodescrierea existenţei":

> „Experienţa existenţială a anilor tinereţii a fost pentru autor mult mai importantă decât cea literară" (*idem*: 119).

În ceea ce ne priveşte, credem că acest lucru este adevărat doar parţial şi doar în măsura în care considerăm perioada românească ca având în ***centru un proiect tensionat nediferenţiat, în acelaşi timp cultural (literar) şi existenţial, un proiect conceput ca disociere faţă de proiectele alterităţii, un proiect insolit în ansamblu său***. De aici se va naşte imaginea unui Ionescu aflat „în război cu toată lumea", de aici imaginea unui „negativist" prin excelenţă, de aici imaginea unei existenţe în plină criză, contorsionată şi plină de interogaţii tragice.

Ionescu - dramaturgul nu poate fi perceput decât ca potenţialitate a acestui proiect anticipativ[28]. Textele lui despre teatru din perioada

[28] O demonstraţie amplă şi convingătoare în acest sens face Sergiu Miculescu (2003), referindu-se la toate scrierile lui Ionescu(o). Autorul inventariază

timpurie[29] aparţin aceloraşi propoziţii ale proiectului de estetică insolită, conceput în cadrele generoase ale esteticii croceene, şi rămân exemple de căutări incerte care vor avea nevoie, pe viitor, de experimente de automodelare, direcţionare şi legitimare literară. Experienţa teatrală va fi o întâmplare memorabilă care, în cele din urmă, se va dovedi o „întâmplare" fericită. Cert este faptul că această întâmplare va fi făcută posibilă doar prin trecerea tânărului Ionescu prin experienţa tensiunii acestui proiect care dă seama de cadrul şi dimensiunile unei crize al cărei răspuns va fi destinul literar al lui Eugène Ionesco.

Despre criză şi sens la Caragiale şi Ionesco. Modernitate, avangardă şi experiment

Într-o convorbire radiofonică avută cu J. Chancel la 6 iulie 1970 (reluată fragmentar în Kamyabi Mask, 1980: 68), dramaturgul declara:

> „Creaserăm, câţiva dintre noi, în Franţa, la Şcoala pariziană, în anii 50, ceva. Făcuserăm un fel de teatru care nu semăna cu nimic din ceea ce fusese făcut până atunci şi nu ştiam ce nume să dăm acelui gen de teatru, iar un critic englez spusese: «e un teatru al absurdului». Absurd era un cuvânt la modă. Era

---

şi analizează un număr de principii structurante ale „ionescianismului", urmărindu-le de-a lungul întregii opere prin intermediul unei investigaţii „simultane", „translingvistice", pentru a „proba coerenţa indefectibilă a programului estetic ionescian". Concluzia este aceea că opera ionesciană poate fi privită ca „amplificare" a intuiţiilor de tinereţe, volumul *Nu* (şi, prin extensie, celelalte scrieri româneşti) fiind „*grundul germinativ* care îl conţine pe *tot* Ionescu, «rizomul» din care «încolţeşte» *întreg* ionescianismul" [s.a.] (p. 11).

[29] *Despre melodramă* („Zodiac", martie 1931), *Contra teatrului* („Naţionalul", nr. 37, 24 iunie 1934) – texte ne-antologate în *Război cu toată lumea* (Ionescu, *Război*…, I, II), dar comentate pe larg de G. Ionescu (1991: 120-127) din perspectiva unei „platforme program" a „viitoarei estetici a insolitului" şi caracterizate ca pură întâmplare (*idem*: 123). Alte afirmaţii despre teatru vor fi făcute de E. Ionescu sporadic de-a lungul publicisticii de tinereţe (Ionescu, EU, 1990; NU, 1991; *Război*…, 1992), doar pentru a nega această formă artistică acuzată de non-autenticitate (falsitate, facilitate, retorism etc.).

> epoca absurdului sartrian, camusian, Bataille etc. Se vorbea mult despre asta. Însă eu cred că dacă aş fi scris în aceeaşi manieră în 1935, acel teatru ar fi fost numit teatrul autenticităţii, pentru că acesta era atunci cuvântul la modă".

Teatrul ionescian e născut din nevoia de „autenticitate", nevoie pe care dramaturgul o experimentează în manieră convulsivă şi paradoxală încă din perioada românească. Autenticitate înseamnă în aceeaşi măsură insolit, nou, experiment aşa cum poate însemna, în deceniile al şaselea şi al şaptelea, „absurd". Nu cuvântul caracterizator este important, ci semnificaţiile pe care acesta le dobândeşte în relaţie cu ceea ce caracterizează. Autenticitatea ionesciană înseamnă, în acelaşi timp, mirare, refuz şi căutare. Înseamnă o implicită atitudine critică. Înseamnă o punere în discuţie a fundamentelor valorice ale culturii, în aceeaşi măsură cu o punere în discuţie a locului omului în acest spaţiu complex şi mereu în mişcare. Dar mai înseamnă, pentru a putea realiza toate acestea, şi o punere în discuţie a fundamentelor artistice capabile să conducă o astfel de problematizare. În acest sens se dezvăluie, ca ipoteză de analiză, o importantă dimensiune a originalităţii începuturilor teatrului ionescian: aceea a unei forme artistice care se auto-contestă pentru a se auto-fundamenta. „Autenticitate" înseamnă, înainte de orice, auto-legitimare.

Rezultat al unei conştiinţe critice, teatrul lui Ionesco provoacă o criză în interiorul literaturii europene. Am putea analiza dimensiunile acestei crize, dar şi eventualele semnificaţii ale discursului literar ionescian, prin relectura unei exegeze comparative adesea practicate de analiştii teatrului lui Ionesco, aceea care-l pune în relaţie cu opera lui Caragiale prin intermediul termenului de absurd, termen ce va fi şi el analizat mai încolo. În operele amândurora a fost identificat un imaginar al crizei, diferenţele fiind acelea de circumstanţă istorică: în timp ce Caragiale a fost considerat de exegeză un „critic" al societăţii sfârşitului secolului al XIX-lea, Ionesco a fost văzut ca un critic al „omului" şi al condiţiei sale în societatea modernă. Vom face diferenţa între un imaginar analitic al crizei la Caragiale (unul modern, care prezervă o asociere a sensului şi referinţei în cadrele verosimilului) şi un imaginar experimental la Ionesco (unul de filiaţie avangardistă, cu certe implicaţii meta-artistice), încercând, în acelaşi timp, ca premisă

pentru analizele din capitolul al II-lea şi al III-lea, să vedem cum un astfel de imaginar, ca cel decelabil din textele teatrale de început ale lui Ionesco, a putut sugera interpretarea acestora ca fiind absurde, acest termen având, în opinia noastră, coloratura unui stereotip interpretativ al existenţialismului târziu.

În cadrele mimeticului. Canonul exegetic caragialian

Într-o carte despre poetica romantică asupra literaturii, M.H. Abrams (1958: 3-29)[30] face şi o sinteză a perspectivelor generale de identificare şi validare ale acesteia din punctul de vedere al parametrilor care intră în configurarea complexităţii actului literar. În funcţie de implicarea puternică în interpretare a acestor parametri (*work* – operă, *artist* – autor, *audience* – receptor, *univers* – realitate), criticul american vorbeşte de patru mari „teorii" ale literaturii care au decis, de-a lungul istoriei, direcţiile canonice de receptare şi evaluare ale fenomenului literar: cea *mimetică* (direcţionată pe relaţia operă-univers), cea *expresivă* (relaţia operă-autor), cea *pragmatică* (relaţia operă-receptor) şi cea *obiectivă* (absenţa direcţionărilor exterioare şi configurarea ideii de autonomie a operei). Deşi, la prima vedere, aceste direcţionări de evaluare a literarului par foarte diferite unele de celelalte, deşi, din punct de vedere istoric, acestea se întrepătrund continuu, se pot observa două mari tipuri diferite de teoretizări. Există, pe de-o parte, evaluările de tip *centrifug*, cele care exteriorizează semantica operelor în direcţia unui referenţial de un anume tip („realism" ideatic, social, psihologic, expresiv, impresiv etc.), tip din care fac parte primele trei „teorii". Există, pe de altă parte, evaluări de tip *centripet*, care provoacă o punere între paranteze (cel puţin teoretică) a referenţialului, mişcarea de reprimare a acestuia punând în valoare opera ca obiect autarhic şi limbajul ca „realitate" cu o specificitate ontologică autonomă. Discuţia nu se poate opri însă nici la aceste două mari tipologii teoretice, datorită faptului că, în chiar această ultimă perspectivă a lecturii „obiective"

[30] Cap. I: *Introduction: orientation of critical theories*.

a operelor, sunt implicate modalităţi de evaluare a diferenţelor dintre limbajul referenţial (instrumental) şi cel autoreferenţial, modalităţi de evaluare al căror rezultat logic este tocmai caracterizarea şi descrierea situării individului în spaţiul interstiţial dintre cuvinte şi lucruri, dintre limbaj şi realitate.

Invocarea scurtului demers de sinteză teoretică al lui M.H. Abrams are, aici, menirea de a explica autoritatea, intensitatea şi importanţa tipurilor centrifugale de receptare şi teoretizare ale fenomenului literar, tipuri din care se detaşează evident cel *mimetic*. În istoria studiilor literare şi culturale există, desigur, modalităţi distincte de modelare ale acestui concept. Conceptul antic are o evidentă dimensiune mitizantă, cel clasic – una ideal culturală, cel „romantic" – una expresivă, cel postromantic şi, în acelaşi timp, „premodern" – una socială. Caracterizând „adevărata realitate" (cea a lumii sau cea a subiectului şi a subiectivităţii), participând la configurarea unui proiect social (în manieră cathartică, moralizatoare, critică sau proiectivă) sau evaluând utopic şi militant posibilităţile realului, actul mimetic este un act literar „constructiv" care participă activ la definirea şi modelarea antropologicului, la expresia reprezentărilor sale dominante.

Într-un anume fel, fiecare operă literară este judecată de simţul comun (dar nu numai) mai ales din perspectiva relaţiei sale, oricare ar fi aceasta, cu realitatea. Din considerente mai mult sau mai puţin generale, compatibilitatea „lumii textului" (Ricœur, 1995) cu lumea „reală" construieşte, prin reiterare, imaginarul interpretativ al unei comunităţi, făcându-l parte integrantă a celui social. Astfel se naşte un canon interpretativ care, produs al dislocărilor repetate de semnificaţie, capătă coerenţă sistemică şi valoarea integratoare a unui spaţiu protector.

Ocupându-ne de Caragiale şi de prelungirea interpretativă „alegorică" a textelor acestuia în opera şi exegezele operei ionesciene, vom încerca, în cele ce urmează, caracterizarea succintă a canonului interpretativ al operei caragialiene. Acesta nu poate fi, bineînţeles, despărţit de imaginarul social şi cultural românesc, de tentaţia perpetuă a acestuia de a da finalitate practică discursurilor unei culturi aflate într-o continuă construcţie.

Punctul de început al acestui canon este, evident, exegeza din perspectivă general-estetică a lui Titu Maiorescu. „Comediile d-lui

Caragiale, se zice, sunt triviale şi imorale, tipurile sunt toate alese dintre oameni sau viţioşi, sau proşti, situaţiile sunt adeseori scabroase, amorul este întotdeauna nelegiuit...” scrie Titu Maiorescu în *Comediile D-lui Caragiale* (Maiorescu, 1984: 473-474). Dorind să-l apere pe Caragiale de acuza de imoralitate, Maiorescu îşi va construi demonstraţia estetică pe ideea *ficţiunii ideale*, văzută ca univers compensativ, în care „cititorul” (spectatorul comediilor în speţă) se ridică, uitând de determinările şi constrângerile propriei fiinţe. Catharsisul aristotelic şi egoismul schopenhaurian sunt introduse în demonstraţie pentru a arăta moralitatea unei reprezentări literare care păstrează „iluzia realităţii”, menţinând spectatorul în esenţialitatea artei, esenţialitate reuşită tocmai datorită unei bune reprezentări dramatice, unui bun meşteşug caracteristic genului. Dar, pentru a ajunge la aceste afirmaţii estetice de principiu, Maiorescu trebuie să facă o mică incursiune în universul verosimil al comediilor lui Caragiale, observând, pe bună dreptate, cum acesta preia din viaţa de toate zilele tipuri semnificative cu determinările lor morale. „Iluzia realităţii” are ca măsură realitatea însăşi:

> „Lucrarea d-lui Caragiale este originală; comediile sale pun pe scenă câteva tipuri din viaţa noastră socială de astăzi şi le dezvoltă cu semnele lor caracteristice, cu deprinderile lor, cu expresiile lor, cu tot aparatul înfăţişării lor în situaţiile anume alese de autor” (*idem*: 470).

Termenii de verosimilitate, raţiune şi regulă vor fi, de acum încolo, criteriile de evaluare a operei lui Caragiale, devenită clasică, într-un sens care are o dimensiune principial-abstractizantă, evidenţiată pornind de la „poetica” maioresciană. Pompiliu Constantinescu (1982), Paul Zarifopol (1971), Şerban Cioculescu (1974) sau Silvian Iosifescu (1963) vor stabili reperele exegetice care vor caracteriza opera lui Caragiale drept clasică, stilul şi coerenţa de construcţie generică fiind termenii puternici ai acestei demonstraţii. Analiza unui Caragiale clasic se putea face pornind de la teatrul său, care păstrează în interior elemente literare construite în manieră „tradiţională”: caractere, intrigă etc., iar această analiză putea fi întregită hermeneutic în termenii ironiei satirice clasice[31]. Este însă o analiză de clasicitate mulată pe o analiză realistă,

[31] Aristotel (*Poetica*, V, 1449 a) definea comicul ca „imitaţia unor oameni ne-

aceşti doi termeni nefiind opuşi, măcar din perspectiva generală a ceea ce am sugerat la început ca fiind dimensiunea ambiguă a conceptului de *mimesis*. În acelaşi timp clasic prin stil, Caragiale este văzut a fi realist prin tematică, naturalist prin exagerare, critic al societăţii româneşti a sfârşitului de secol XIX şi începutului de secol XX, prin virulenţă. Toate acestea, acumulate, fac din Caragiale un scriitor „modern" (Elvin, 1967)[32] care anticipează inclusiv experimentele de literatură avangardistă postbelică. Aceste caracterizări nu-şi puteau face însă apariţia decât într-o epocă cu o serioasă priză la termeni preluaţi din sfera negativismului definitoriu care caracterizează experimentele mature, şi cu atât mai violente, ale modernităţii estetice. Caragiale devine modern şi „actual" printr-o interesantă relaţie de asimilare şi modelare critică şi, în acelaşi timp, comparativă a ideilor forţă ale operei lui. Acest tip de relaţie de asimilare este specific dimensionării istorice a oricărui bun cultural, în cazul literaturii dezvoltând, din perspectiva interpretărilor, o perpetuă derivă textuală, iar din perspectiva circumstanţială a interpretului – un intens narcisism (identificare) hermeneutic(ă).

Critica, Ionesco şi Caragiale

În cadrele amintitului canon exegetic a făcut carieră apropierea lui Caragiale de Ionesco. Pe de-o parte, exegeţii occidentali ai lui Ionesco au fost constrânşi să caute rădăcinile româneşti ale acestuia, conduşi de propriile (deşi destul de vagi) mărturisiri ale dramaturgului francez, pe de altă parte, exegeţii români au fost bucuroşi să descopere o identitate spirituală care nu făcea decât să flateze (încă o dată) cultura română prin găsirea unei noi realităţi literare precursoare. Vom încerca aici analiza câtorva puncte de vedere care privesc direct această filiaţie.

---

ciopliţi; nu o imitaţie a totalităţii aspectelor oferite de o natură inferioară, ci a celor ce fac din ridicol o parte a urâtului" (1998: 70).

[32] La B. Elvin Caragiale este modern prin asimilare comparativă şi mai puţin prin analiză a imaginarului specific. Există însă o extrem de bine condusă argumentaţie a modernităţii lui Caragiale, făcută de Alexandru Călinescu în cartea sa din 1976, *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii* (retipărită în 1999), pornind de la poetica formalistă a „defamiliarizării" procedeelor.

Analizând teatrul lui Ionesco din perspectiva revoluţionării formelor dramatice, Richard N. Coe (1961) face, în primul rând, o incursiune istorică, arătând că Ionesco este anunţat deja de suprarealism, patafizică, Jarry sau Artaud. Ocupându-se nu neapărat de „surse", cât de „precursori" (declaraţi sau nu), Richard Coe este primul dintre exegeţii lui Ionesco care semnalează filiaţia urmuziană a acestuia. Urmuz – cunoscut probabil tocmai din traducerile ionesciene – este considerat „pionierul neînfricat al absurdului" (termen pe care criticul american îl conturează vag ca aparţinând metalimbajului), dar şi figura ce domină „suprarealismul românesc". În ceea ce priveşte filiaţia caragialiană, lui Coe (de la depărtare!? sau „la rece"?) i se pare cel puţin curioasă tendinţa lui Ionesco de a-şi „inventa" un asemenea precursor, apropiat mai degrabă, spune el, de tradiţia realismului rus (Ostrovski, eventual Gogol). Această mirare a lui Coe ni se pare semnificativă. E adevărat, criticul nu cunoaşte probabil din Caragiale decât *Conu Leonida faţă cu reacţiunea*, *O scrisoare pierdută* (ambele apărute în franceză la acea dată, ultima jucată în Franţa) şi, eventual, *Căldură mare* (tradusă chiar de Ionesco în franceză). Mirarea sa e semnul unei evaluări, la rece, a două tipuri de texte diferite (totuşi) între ele.

G. Serreau (1970: 38-40), pornind de la textul lui Ionesco despre Caragiale din *Note şi contranote*, amintindu-şi că *dadaismul* lui Tristan Tzara îşi are propriii precursori în literatura română a sfârşitului secolului al XIX-lea şi începutului secolului al XX-lea, în Urmuz şi Caragiale, încearcă succint să evalueze influenţa lui Caragiale asupra lui Ionesco[33] pornind de la ideea absurdităţii limbajului, situaţiilor şi personajelor din teatrul celor doi. Diferenţa ar fi aceea dintre *observaţia acerbă a naturii umane şi a socialului în maniera naturalistă* a unui E. Labiche sau H. Becque, la Caragiale, şi *poezia delirantă a îndepărtării de orice model uman şi a dezarticulării realului şi limbajului*, la Ionesco:

> „Mais Caragiale, observateur féroce de la nature humaine, conçoit et construit ses comédies à la façon des naturalistes, d'un Labiche, d'un Henri Becque. Chez Ionesco, qui est poète, et qui

[33] Această evaluare nu avea cum să fie altfel decât succintă, având în vedere că singurul contact al autoarei cu opera lui Caragiale nu putuse fi decât reprezentaţia cu *O scrisoare pierdută* de la Théâtre de Poche, în regia lui Marcel Cuvelier, din 1955.

> vint après le Surréalisme, les mêmes procédés, mais multipliés et poussés jusqu'au délire, s'éloignent de tout modèle humain, ne sont pas mis au service d'une critique de la société, mais dénonce un effondrement beaucoup plus inquiétant du réel, dans la désarticulation systématique du langage et des formes théâtrales"[34].

Deşi echivalenţa I.L. Caragiale – E. Ionesco nu i se pare cu putinţă de susţinut, din cauza condiţiilor diferite ale epocilor, B. Elvin (1967) afirmă că, prin intermediul ultimului, o nouă înţelegere a lui Caragiale, mai profundă, mai reală şi mai aproape de „noi", modernii, se poate realiza. Dacă Ionesco este un scriitor ireverenţios faţă de tradiţia literară şi are voluptatea de a nu se lăsa prizonierul unei formule constituite din adevăruri alterate, atunci el este urmaşul direct al lui Caragiale, Jarry sau Kafka[35]. Pe toţi aceşti autori îi uneşte *absurdul*, modelat în forme diferite. În ceea ce-l priveşte pe Caragiale, e adevărat, acesta este *realist* prin *observaţiile precise*, are *gustul clasicismului* pentru că vizează *general umanul*, dar e *modern* datorită *percepţiei critice asupra lumii*. După spusele lui B. Elvin, această lume e una *imobilă*, *banală*, *limitată*, stagnând în perimetrul unui *circuit închis*, o lume în care viaţa proliferează *situaţii aberante*, oamenii devenind *fantoşe*, *depersonalizându-se*, supunându-se în faţa *anomaliei*. *Limbajul* ce caracterizează această lume *e gol* şi *tiranic* pentru că e numai suprafaţă. Existenţa e substituită cu un *mecanism*, în speţă cel social, mecanism ce supune personajele şi le domină viaţa. Cu alte cuvinte o lume neagră, fără nicio geană de lumină (p. 173), în care diferenţele dintre tragic şi comic se şterg tocmai pentru că tragicul se naşte din comedia fără de sfârşit a existenţelor minore şi a rupturilor. Această lectură îl face pe B. Elvin să proclame că adevăratul pesimist în cultura română nu e Eminescu, ci Caragiale, cum drept pesimişti, nihilişti sau resentimentari vor fi etichetaţi toţi reprezentanţii teatrului postbelic de avangardă. Nu altceva vor spune M. Esslin, E. Jaquart, G. Serreau, L.C. Pronko,

---

[34] *Ibidem*, p. 40.

[35] Aceste filiaţii vor fi studiate de B. Elvin şi în *Introducere* la E. Ionescu, *Teatru* (1968): Caragiale şi Urmuz (în literatura română), Cehov, Flaubert, Kafka (în literatura universală). Ideea esenţială e aceea că toţi aceşti autori, şi încă mulţi alţii, se raportează la o viziune de ansamblu asupra lumii, viziune iscată de o sufocantă senzaţie a degradării şi incoerenţei lumii. Lectura care face o astfel de identificare de filiaţii este una de coloratură sociologizantă.

R. Munteanu sau N. Balotă[36] în analizele lor asupra lui Ionesco însuşi, a lui A. Adamov, S. Beckett, J. Genet, F. Arrabal şi alţii. Avem, aşadar, de-a face cu o lectură direcţionată, dar lucidă, lectură care face posibilă întrezărirea unui Caragiale precursor al literaturii absurde.

În acelaşi spirit este scris şi eseul lui Alexandru Paleologu (1970) *De la Caragiale la Eugen Ionescu şi invers* (publicat în *Spiritul şi litera*). Observaţia de principiu e aceea că publicul românesc îl cunoaşte prea bine („pe dinafară" – adică superficial şi canonic) pe Caragiale. Astfel, Eugen Ionescu ne ajută să-l cunoaştem mai bine pe dramaturgul român, să-l cunoaştem „pe dinăuntru" (în manieră abisală – spune criticul). În definitiv, A. Paleologu identifică la Ionescu aceleaşi caracteristici pe care le citesc şi criticii teatrului absurdului: dezumanizarea omului în epoca modernă, „tragedia limbajului" („incapabil de a mai comunica"), automatismul, vidul, proliferarea verbală, haosul logic. Toate acestea i se par lui A. Paleologu la fel de prezente şi în opera lui Caragiale. Bătrânii din *Scaunele* vor fi văzuţi asemenea Conului Leonida şi Efimiţei, Mère Pipe va fi văzută asemenea lui Caţavencu sau lui Farfuridi. În opera lui Caragiale sunt operate tăieturile de rigoare care să se potrivească acestei identificări. Aşadar, eseul, neaducând multe în plus faţă de volumul (totuşi mai coerent, poate pentru că este mai amplu) lui Elvin, nu este decât o reluare a temelor majore ale literaturii absurdului şi o mulare precisă a lor (prin exemplificare concretă) pe opera lui Caragiale, a cărui „lume" devine, prin această asimilare, grotescă şi atroce.

Ion Constantinescu (1974) merge şi mai departe decât Elvin în această lectură comparativă. Caragiale este văzut de critic ca un precursor autentic al teatrului modern european şi în special al teatrului absurdului. Argumentul forte al acestei afirmaţii este identificarea în teatrul lui Caragiale a trei dintre cele patru elemente „caracteristice" teatrului absurdului (teatrul pur, scene aberante, nonsensul verbal). Dacă pentru teatrul european modern Caragiale este un precursor, în ceea ce priveşte relaţia cu Ionescu, criticul vorbeşte de o filiaţie teoretică şi practică directă, mai ales în ceea ce priveşte modul de a vedea teatrul ca

[36] E vorba de cei care au iniţiat receptarea şi au modelat critic interpretarea teatrului de avangardă: Leonard C. Pronko, *Théâtre d'avant-garde. Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France*, Denoël, 1963; Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de dérision*, Gallimard, 1974; Martin Esslin, *Le théâtre de l'absurde*, Buchet-Chastel, 1977.

artă constructivă (vizibil în articolele explicative din *Note şi contranote*, dar şi în practica teatrală din *Cântăreaţa cheală* sau *Rinocerii*).

Ocupându-se de începuturile literare româneşti ale dramaturgului francez, Ecaterina Cleynen-Serghiev (1993) observă şi ea *aerul de familie* pe care îl respiră cele două opere. Pe cei doi îi uneşte un *teatru parodic* ale cărui *aparenţe vodevileşti* îl apropie de *farsă* şi al cărui *comic exagerat* proiectează un *limbaj caricatural*. Senzaţia e aceea de *nonconformism* şi *ridicol*. Ambele opere sunt de *natură critică*. Dar, în timp ce perspectiva lui Caragiale este una *circumstanţială*, mergând spre o critică a situaţiei politice şi sociale a României sfârşitului secolului al XIX-lea (plină de imoralitate şi scandaluri), perspectiva lui Ionesco este una *largă*, critica lui îndreptându-se înspre lumea modernă şi caracterul ei de masă. Diferenţa ar fi aceea între reprezentarea unei *crize locale* şi reprezentarea unei *crize generale*, între un teatru mai degrabă *moral* şi unul *metafizic*, între un *absurd al vieţii sociale şi politice* şi un *absurd general uman*.

Propunându-şi să înfăţişeze opera de tinereţe, elaborată în limba română, Alexandra Hamdan (1998) studiază, în primul rând, influenţa spaţiului cultural românesc asupra lui Ionesco. Dacă în ceea ce priveşte opera critică şi poezia găseşte interesante (deşi uneori exagerate) analogii cu efervescenţa intelectuală modernistă şi avangardistă, cu T. Arghezi, cu I. Barbu sau chiar cu poezia populară, în ceea ce priveşte teatrul, precursorii declaraţi sunt Urmuz şi Caragiale. Ba, mai mult, comparaţia cu Caragiale i se pare a se impune ca o evidenţă, cel puţin pentru cititorul bilingv (p. 149), evidenţă care poate fi analizată în manieră complexă. Autoarea se opreşte asupra unui aspect concret, anume reacţia asemănătoare a celor doi faţă de *kitsch* (termen explicat prin caracterul său *stereotip*, *serial*), reacţie care arată lupta celor doi împotriva *canonizării modalităţilor de gândire şi expresie*. Bazată pe ample incursiuni în interiorul textelor, argumentaţia arată că totul respiră stereotipicitate în opera celor doi. Omul este kitsch pentru că nu există complexitate antropologică, spaţiul este kitsch pentru că nu există diferenţă, limbajul este kitsch pentru că este redundant, contradictoriu şi confuz. Termenii concreţi în analiză vor fi aceiaşi ca la B. Elvin sau la exegeţii teatrului absurdului: *uniformizare*, *conformism*, *închidere*, *limitare*. Concluzia relevă asemănarea dintre cei doi dramaturgi: opera

lor are o dimensiune dominant *burlescă*, întinsă la extrem, dimensiune care duce la *tragic* (p. 168).

În cartea sa de călătorie în spaţiile polimorfe cultural ale Europei Centrale, ajuns în „mahalaua" bucureşteană, Claudio Magris (1994: 377-379)[37] scrie poate cele mai frumoase pagini despre Caragiale şi Ionesco. Considerând mahalaua ca fundal al comediilor lui Caragiale, poveşti parodice de destine, Magris vede în teatrul lui Caragiale un *perfect mecanism al nimicului*, acesta fiind un maestru al non-sensului şi al absurdului mai *subtil* decât Ionesco. Diferenţa între cei doi este aceea dintre verosimilitate (Caragiale „arată realitatea aşa cum e") şi schematizare didactică, Ionesco devenind „mai mare", în sensul unui *tragism mai amplu*, acela al *angoasei morţii*.

Am putut vedea, din descrierea şi analiza succintă a celor câtorva puncte de vedere exegetice, cum actul de evaluare a relaţiei dintre opera lui Caragiale şi cea a lui Ionesco se manifestă în cadrele aceluiaşi scenariu. Odată postulată existenţa relaţiei (argumentele fiind mai mult decât evidente), se trece la analiza faptelor textuale echivalente (procedeelor) şi la interpretarea similarităţii semnificaţiilor generale, făcându-se, în ultimă instanţă, diferenţele de amploare şi penetrare într-un spaţiu paradigmatic. În prim-plan stau alura parodică şi procedeele ei specifice: farsa, guignolul, accentele vodevileşti, caricatura. Consecinţa firească a parodiei este anti-convenţionalismul care pare să fie sugestia comună a celor doi scriitori, un anti-convenţionalism ce arată absurdul lumii ori, mai degrabă, starea ei de criză. Trecându-se la identificarea unei intenţionalităţi generale, aceasta se arată a fi critica unei lumi cuprinse de starea de criză. În ceea ce priveşte diferenţele, acestea se dovedesc a fi şi ele semnificative, arătând o evoluţie a limbajului literar, dar o implicită involuţie a „lumii". Parodia ironico-satirică a lui Caragiale se transformă în parodie destructivă şi prăbuşire la Ionesco, anticonvenţionalismul analitic în fenomenologie dezarticulatorie, absurdul social şi politic într-unul general uman, criza locală într-una ontologică, critica socială într-una a omului, caricatura comică într-una grotescă, limbajul încă verosimil şi referenţial într-unul incomprehensibil şi absurd.

Raportându-se la verosimilitatea (e adevărat, caricaturală) a operei lui Caragiale, critica e conştientă de *sensul literal-istoric* al acesteia,

[37] Cap. *Mahala şi avangardă*.

transpunând semnificaţiile ei într-o interpretare de tip alegoric. Nu vom vorbi aici despre alegorie ca despre un model discursiv, beneficiar al unui tip de simbolism structural, abstractizant, conceptualizator şi raţionalizant (Fowler, 1999: 5-7; Vandendorpe, 1999: 75-94), ci mai degrabă despre alegorie ca practică interpretativă, aşa cum o văd, spre exemplu, A. Compagnon (1998 a) sau I. Pânzaru (1999). Dacă, pentru ultimul, interpretarea alegorică este act de relaţionare a două texte conform cu sensul lor istoric şi demonstrarea unui izomorfism între ele (p. 76), Compagnon spune că, încercând descoperirea intenţiei ascunse într-un text, continuând explicarea acestuia după dispariţia contextului original şi a intenţiei de producţie (realitatea termenului de intenţie fiind discutabilă ea însăşi), alegoria reprezintă interpretarea anacronică a trecutului, o lectură a vechiului pe modelul noului, un act hermeneutic de însuşire a chiar ideii de intenţionalitate de către cititor (pp. 62-63). Actul de luare în posesie vorbeşte de semnificaţii intenţionale şi nu îmbogăţeşte fundamental înţelesul care e unul spiritual, mistic ori metafizic, dar poate fi şi unul al sensului comun şi al raţionalizării din punctul de vedere al unei scheme de gândire. Acest tip de relaţie alegorică se raportează la o interpretare unitară a lumii.

Relaţia de similaritate între Caragiale şi Ionesco şi interpretarea alegorică de care am vorbit îşi are pertinenţa ei datorită relaţiei apropiate dintre cele două tipuri de texte, relaţie care poate fi analizată din perspectiva spaţiilor comune acestora. Dar, fie că este vorba de un spaţiu cultural de contact (cultura română), de o temporalitate comună (Modernitatea) ori de un spaţiu retoric comun (literatura gândită la modul anticonvenţional şi setul de procedee asemănătore), cele două tipuri de texte ni se par a fi, mai degrabă, unite la nivelul relaţiei de lectură pe care o practică mai întâi autorul Eugène Ionesco, textele acestuia şi, abia mai apoi, critica celor doi.

Ionescu şi Caragiale. *Portretul lui Caragiale*

> „*În realitate, pornind de la **oamenii vremii lui**, Caragiale este un **critic al omului oricărei societăţi**. Ceea ce îl particularizează este virulenţa excepţională a criticii sale. Într-adevăr, omenirea, aşa cum ne este ea înfăţişată de acest autor, pare a nu merita să existe. Personajele sale sunt aşa de **degradate**, încât nu ne lasă nici-o speranţă. Într-o lume în care totul nu e decât batjocură, josnicie, numai **comicul pur**, cel mai nemilos se poate manifesta* [s.n.]" (E. Ionesco, *Portretul lui Caragiale. 1852-1912*, în *Note şi contranote*, 1992: 153-156; ed. orig. – 1962).

Acest text al lui Ionesco este celebru. El a fost punctul de plecare care dădea autoritate căutărilor relaţiei dramaturgului cu literatura română, în general, şi cu Caragiale în special. Sublinierile făcute în text nu vor altceva decât să atragă atenţia asupra faptului că toate identificările făcute de exegeză se găsesc în germene aici. În definitiv, Ionesco însuşi vorbeşte despre un Caragiale regional şi precis situat temporal („oamenii vremii lui"), despre un Caragiale realist critic („critic"), analistul unei stări de criză („degradare", „lipsa oricărei speranţe", „josnicie", „batjocură") transpuse într-o formă literară specifică („comicul pur cel mai nemilos"), dar cu sugestii de generalitate care transcend orice circumstanţialitate („critic al omului oricărei societăţi"). Textul insistă, în cuvinte tari, asupra ideii de criză şi critică a stării de criză. Termenii prin care este sugerată această stare de criză sunt *degradarea*, *josnicia*, *batjocura* (mai departe va fi vorba şi despre „imbecilitatea" personajelor sau despre degradarea limbajului). Lui Ionesco i se pare a desluşi inclusiv o intenţionalitate auctorială legată de biografia precisă a lui Caragiale („I.L. Caragiale nu ne spune că vechea societate era mai bună. El nu crede aşa ceva. El gândeşte că aşa este «societatea». Totul trebuie mereu refăcut"). Cunoscător al spaţiului socio-cultural românesc, dă şi o explicaţie istorică a acestei stări de fapt culturale, în esenţă aceeaşi cu a lui Titu Maiorescu despre „formele fără fond".

Identificarea de către Ionescu a semnificaţiei operei lui Caragiale

e, în definitiv, „corectă" şi ţine seama de cei mai mulţi dintre parametrii care influenţează o operă (epoca, contextul, formele specifice, tematica şi relaţiile dintre acestea). Mai mult decât atât, textul pleacă şi pe drumul unei interpretări (absurditatea lumii) fără a o proclama. Adevărata interpretare este, de fapt, aceea a teatrului său. Ionesco punctează însă câteva procedee generale care, din exterior şi dincolo de practicile literare canonice, par că îi unesc pe cei doi. Acestea sunt *caricatura* („degradarea"), *exagerarea* („virulenţa excepţională"), *teatralul*, *exhibarea* care fac posibilă exprimarea unei dominante de sugestie a lumii. Urmând să facem mai departe o lectură a lui Caragiale, nu putem, în acest moment, decât să încercăm să enunţăm optica prin care citeşte Ionesco, în acest text, dar şi dincolo de el, opera lui Caragiale. Ionesco nu face altceva decât să descrie un *imaginar al crizei* care, din punctul lui de vedere, caracterizează textul caragialian aşa cum caracterizează chiar textul lui. Vom încerca să le analizăm în cele ce urmează.

Textul lui Caragiale şi textul lui Ionesco: Imaginarul crizei

> *„Turtă dulce – panorame – tricoloruri – bragă – baloane – soldaţi – mahalagioaice – lampioane – limonadă – fracuri – decoraţiuni – decoraţi – doniţe – menajerii – provinciali – fluiere – cerşetori – ciubere – cimpoaie – copii – miniştri – pungaşi de buzunare – hărdaie – bone – doici – trăsuri – muzici – artifiţii – fotografii la minut – comedii – tombole – Moftul român nr. 8 – oale – steaguri – flaşnete – îngheţată de vanilie – fleici – stambă – căni – pelin – căluşei – scrânciob: cele din urmă invenţie care era şi la expoziţia americană* – […] – *Criză teribilă, monşer!..."*
> (I.L. Caragiale, *Moşii – tablă de materii*)

Există, printre textele lui Caragiale, foarte multe dintre acelea care sfidează orice canon de intitulare. Dar, câteodată, această sfidare pare să ia proporţii revoluţionare. Unul dintre aceste texte este *Moşii (tablă de materii)*. Construit pe schema tablei de materii, înşirând peste 250 de articole, prezentate haotic, textul pare să refacă şi peste un secol, în manieră jurnalieră, atmosfera specifică vechiului târg al Moşilor.

Un text minor, dar cât de important e amănuntul banal la Caragiale, unul cu o valoare mai degrabă documentară. Putem reconstitui, dacă vrem, aproape arheologic, un „inventar" al mărfurilor de circulaţie largă sau unul al realităţilor obiectuale ori antropologice de pe la 1900 (textul e datat 18 mai 1901). De aceea, poate, nici nu a fost luat în seamă de critica lui Caragiale decât pentru a invoca invazia materialităţii, atotputernicia realului transformat în banalitate.

Procedeul e aproape avangardist. Dar nimeni nu s-a grăbit să facă din Caragiale un precursor al avangardelor. În nevoia ei paradoxală de tradiţie, avangarda românească s-a oprit la Urmuz, abia mai târziu exegeţi ca Ion Pop lărgind preistoria acesteia până la „logica poeziei" a lui Macedonski sau până la „conştiinţa convenţiei" a lui Minulescu (Pop, 2000: 25-27). Şi este foarte bine să fi făcut aşa pentru că textul nu este deloc avangardist, ci, mai degrabă, o ironie la adresa situaţiilor de citire a lumii din care se naşte orice discurs al crizei. Exclamaţia din finalul înşiruirii de materii, exprimând abundenţa fără ordine a bâlciului, „*– Criză teribilă, monşer*!", e subordonată ea însăşi principiului constructiv al textului, cel care dă coerenţă (o coerenţă ironică) incoerentului.

Textul lui Caragiale nu este unul despre o oarecare criză, circumstanţială, locală sau chiar generală, ci despre semnificaţiile rostirii cuvântului *criză*. Fiind mai degrabă analitic în „critica" sa, părând a fi construit pe două secvenţe distincte, una *enumerativă*, cealaltă *exclamativă*, el pune în contrast nu două realităţi, ci două *tipuri discursive*.

Istoric, textul are explicaţia sa. Târgul Moşilor era poate unul dintre cele mai faimoase, mai abundente şi cele mai vizitate din epocă. Această caracterizare superlativă, într-un sens definitoriu, se poate observa încă din text, mai precis din ceea ce am putea spune că ar reprezenta *secvenţa sa enumerativă*. S-o analizăm. Nimic nu lipseşte. „Căluşeii" şi „scrânciobul" sunt asociaţi „*celei din urmă invenţii care era şi la expoziţia americană* [s.a.]", „miniştrii" se află lângă „pungaşii de buzunare", „beţivii" lângă „cofeturile pentru colivă", „A.A.L.L. (Alteţele regale)" lângă „târgoveţi". Ironia satirică a alăturărilor aberante e mai mult decât evidentă, dar textul spune mai mult. Aceste alăturări, prin sintaxa lor, recreează, chiar dacă ironic, un model al lumii. Obiecte, personalităţi[38], decoruri se află împreună într-o aparentă dezordine a

[38] În sens multiplu. Facem referire şi la ceea ce ar putea fi *individualităţile – fragmentele* de lume.

extremelor şi a diversităţii. O aparentă dezordine a *complexităţii*. Lumea e făcută din rău şi bine, din frumos şi urât, din banalitate şi extraordinar, din lucruri care se află aşezate într-o ordine datorată întâmplării, pare să spună textul. Dacă obiectele fac parte dintr-o clasă, aceasta se întâmplă din cauza unei intenţii taxonomice, clasificatorii. Nici unul dintre obiecte nu mai e ataşat spaţiilor sale familiare, ba mai mult, acestea nu există, pentru că secvenţei enumerative îi lipseşte vocea ordonatoare, prezenţa implicată a unei voci narative. Spaţiul e unul singur, complex, haotic şi fără identitate. Fără nume. Bâlciul înseamnă dezordine, abundenţă şi cantitativ. E (la fel ca citadinul proliferant în tematica simbolistă) în termenii temporalităţii moderne incipiente aproape ceea ce e carnavalul în cei tradiţionali[39]. Textul lui Caragiale e ironic nu pentru că e ostil ordinii, ci pentru că aceasta e demontată principial, este haotic doar în măsura în care e străin normativităţii şi e „incoerent" tocmai pentru că lipseşte narativitatea implicată proiectiv în configurarea unei ordini.

Acest text nu mai are capacitatea (sau „puterea"[40]) de a pune realitatea vizibilă într-o naraţiune ordonatoare, ci o reprezintă nu neapărat în ceea ce ar părea a fi ordinea perceptibilului pur, ci în ordinea liber-ironică a abundenţei sale.

Secvenţa exclamativă e fundamental diferită. Puternic individualizată discursiv („…monşer!") şi personalizată logic (concizia contextuală specifică oricărei exclamaţii e o dovadă), această secvenţă arată o implicare discursivă direcţionată. Dacă odată cu secvenţa enumerativă participăm la complexitatea dinamică a lumii, odată cu cea exclamativă participăm la un act de reducţie interpretativă, la un act de sistematizare prin limbaj.

Important este însă faptul că, datorită ambiguităţii grafice, dar şi logice a textului, această secvenţă exclamativă îşi găseşte ea însăşi locul său în şirul de enumerări. Ceea ce ar putea părea o construcţie antitetică (complexitate vs. reducţie) se dezvăluie a fi un şir interminabil

---

[39] Trimitem, în acest sens, la M. Bahtin (1974: 93), care vede în carnaval acel impuls ritualic de a răsturna ordinea: „Ritualul şi imaginile sărbătorii tindeau să însceneze parcă jocul timpului, care degradează şi totodată generează, care topeşte vechiul în nou şi nu îngăduie nici unui fenomen să se eternizeze".

[40] Termenul poate fi înţeles în sensul dat acestui cuvânt de Michel Foucault (1996).

de prezenţe neordonate, incluzând printre aceste prezenţe şi voinţa de a ordona.

Sunt foarte multe locuri în opera lui Caragiale în care unul dintre personaje rosteşte acest cuvânt-obsesie: *criză*. De multe alte ori, fără a-l rosti, se discută starea de „criză". Discursurile atribuite personajelor caragialiene se concentrează, în majoritatea ocaziilor, în jurul unei situaţii politice circumstanţiale văzută ca impas. Se dau soluţii, se corectează lacune, se ţin discursuri mobilizatoare, se fac demersuri. Într-un cuvânt, „atmosfera e încărcată". Şi există întotdeauna cineva care dă verdictul: *criză*. Că e vorba de jurnaliştii din *Temă şi variaţiuni,* de Lache Diaconescu din *O lacună*, de Nae din *Situaţiunea*, de Costică Parigoridi din *Repausul dominical*, *de* Caţavencu, de Rică Venturiano sau de Leonida, este absolut semnificativă această tentaţie a personajelor caragialiene de a da *verdicte*. Odată verdictul rostit, personajele nu se opresc aici, ele îşi construiesc propriile sistematizări ale lumii, propriile soluţii („o tiranie ca-n Rusia"), care devin spaţiu vital pentru propriile acţiuni. Obsesia crizei şi discursul născut din aceasta se repetă la infinit cu o încrâncenare sisifică. Pare că personajelor le dispare gustul diversităţii şi, odată cu acesta, mobilitatea *simţului hermeneutic*. Ele nu înţeleg lumea pentru că sunt prizonierii propriului sistem de referinţă. Preocupată mai degrabă de psihologie, marea parte a exegezei operei lui Caragiale a observat unilateralitatea limbajului personajelor[41], ocupându-se însă numai de caracterizarea lor şi, eventual, de lumea simulacru recreată de limbajul lor. Dar, în desfăşurările ei, aceste unilateralităţi (semne în derivă) sunt difuze şi multiple. Punctele de vedere, direcţionările, discursurile, se acumulează în textul caragialian în jurul unui fapt fără ca unul dintre acestea să devină sistem unic de referinţă în interiorul lumii textului. *Paradoxul lumii textului* caragialian este acela al multiplelor puncte de vedere mulate pe faptul stimul. Raportându-ne la posibile semnificaţii ale textului caragialian, dincolo de acelea circumstanţiale (canonice), am putea evalua *criza* ca fiind nu

[41] O face B. Elvin (1967), aşa cum o vor face Şt. Cazimir (1967), V. Cristea (1977: 57: „Eroii caragialieni nu au biografie, în sensul că nu ni-i putem închipui în afara momentului în care se produc vorbind. Tocmai pentru că vorbesc într-un fel atât de fascinant, ei nu există decât atâta cât vorbesc") sau Mircea Iorgulescu (1994: 69: „Consumate în vorbe, marile elanuri ale lumii lui Caragiale sunt ratificate tot de vorbe").

a lumii, ci a *discursului despre lume*, a *normativităţii*, a *unilateralităţii reprezentative*. Textul lui Caragiale beneficiază de situarea în spaţiul de interval dintre aceste legături dând naştere unei *analitici*, în acelaşi timp a lumii, a umanului, dar şi a limbajului. Accentuăm asupra acestui termen (*analitică*) pentru că el ni se pare semnificativ pentru textele lui Caragiale: conştientizare a relaţiei omului cu stările lumii, pornind de la perceperea diversităţii elementare a acestora şi a interrelaţiilor respective. *Verosimilul*, destul de difuz de altfel, al lumii ficţionale a operei lui Caragiale se naşte din această dimensiune analitică, dar este depăşit prin aceasta fără a fi anulat.

Un ultim amănunt, nu lipsit de importanţă: textul luat în discuţie (*La moşi. Tablă de materii*), ca multe altele, este un text atipic care nu face parte din setul de formule constitutiv literare (Genette: 1991). Caragiale nu transformă fundamental vechile forme literare. Teatrul rămâne la el teatru, nuvela rămâne nuvelă. În schimb, aşa cum observa Al. Călinescu (1999: 43-44), la fel ca M. Twain, A. Jarry, J. Hašek sau K. Čapek, Caragiale se apropie de noi potenţialităţi ale literaturii (discursul jurnalier, faptul divers, fantezia umoristică etc.), fructificând „formele literaturii «minore», ale genurilor marginale", transformând „materialul extraliterar în literatură". Semnificaţia care poate fi dată acestei îmbogăţiri a spaţiului formelor literare este aceea a penetrării adânci în formele diverse ale reprezentărilor prin limbaj, ceea ce ni se pare a aduce un argument în plus celor spuse mai sus.

*

„*Domnul Smith: De mers mergem cu picioarele, dar de încălzit ne încălzim cu electricitate sau cu cărbune.*

Domnul Martin: Cine vinde azi un ou mâine va avea un ou.

Doamna Smith: Totul în viaţă e să te uiţi pe fereastră.

Doamna Martin: Te poţi aşeza pe scaun, în timp ce scaunul nu.

Domnul Smith: Întotdeauna trebuie să te gândeşti la toate.

Domnul Martin: Tavanul e sus, duşumeaua e jos.

Doamna Smith: Când spun că da, e numai un fel de a vorbi.

Doamna Martin: Fiecare cu soarta lui.

.....

Domnul Martin: Mai degrabă omor un iepure decât să cânt în grădină.

Domnul Smith: Kakatoes, Kakatoes, Kakatoes, Kakatoes, Kakatoes, Kakatoes, Kakatoes, Kakatoes, Kakatoes. […]"

(E. Ionesco, *Cântăreaţa cheală*, T V: 354-356)

Ne vom referi în cele ce urmează la *Cântăreaţa cheală* şi la primele piese ale lui Ionescu, cele mai radical „inovatoare".

Terminată în 1949, *Cântăreaţa cheală* va fi reprezentată pe scenă la 11 mai 1950 la Théâtre des Noctambules, în regia lui N. Bataille. Atitudini pro şi contra se vor fi acumulat de atunci în jurul textului piesei, ca şi în jurul macro-textului ionescian, atitudini născute din starea de şoc pe care o provoacă acest text. Căci piesa e făcută ca să şocheze, aşa cum însuşi autorul său mărturiseşte într-o pagină de jurnal, datată 10 aprilie, 1951: „Să demontezi teatrul (sau ce e numit astfel)"[42].

Eugène Ionesco îşi propune, aşadar, o paradigmă a antiliterarului, pe care o postulează de la început. *Cântăreaţa cheală* e subintitulată *antipiesă*, iar principiul pe care e construită este acela al demontării. Nu trebuie să uităm că, încă din perioada românească, E. Ionesco se dovedise, prin *Nu* sau prin articolele împânzite în jurnalele vremii, a fi un bun practician al revoltei şi al paradoxului. Ce demontează însă E. Ionesco în *Cântăreaţa cheală*? Este vorba, la prima vedere, de realităţile literare structurate de teatru: conflict, personaje, psihologii, ficţionalitate. Prin manipularea „non-pertinentă" a tuturor acestor elemente constitutive, piesa luată aici în discuţie se dovedeşte a nu face altceva decât să înşele aşteptări. Titlul bizar şi fără continuitate tematică în text, setul de personaje imobilizate la nivelul comportamentului scenic, limbajul lor redundant, falsele conflicte fac din respectivul text o formă goală, însă una de o alură specială, pentru că este vorba de o formă puternic structurată şi, mai mult, de una instituţionalizată, teatrul.

Teatrul este cea mai puternic instituţionalizată formă de reprezentare artistică, pentru că, prin caracterul său special de comunicare, implică şi prezenţa unei forme de regrupare socială (Ubersfeld, 1978, 1982; Pfister, 1988). Fiind o *antipiesă* (antiteatru), piesa lui Ionesco este, în primul rând, o demontare implicită a unei *forme instituţionale*.

[42] Pagină reprodusă în *Note şi contranote* (Ionesco, NC: 192).

Chiar dacă teatrul de „avangardă" (noţiune mai largă care, extinsă, poate să se raporteze şi la expresionismul anilor '20, la teatrul epic al lui Brecht sau la teatrul aşa-zis absurd sau experimental – 1950-1960) atacă formele şi criteriile de structurare a conţinutului teatrului tradiţional, semnele de slăbiciune ale coerenţei şi continuităţii se văd încă din teatrul unor autori ca Cehov, Ibsen sau Strindberg (la care îl vom putea adăuga şi pe Caragiale):

> „Ibsen and Chekhov were revolutionaries whose achievement should have made impossible a return to the chimeras of the past. They have shown that prose and the economy of realism – the daylight, secular furnishing of common experience – could produce theatrical conventions relevant to the modern world, yet as rich and persuasive as those of verse tragedy" (Steiner, 1990: 303).

Teatrul de „avangardă" provoacă, în primul rând, o serie de „deconstrucţii" instituţionale, mult mai ample şi mult mai vizibile decât cele petrecute în interiorul literaturii pur şi simplu. Din acest punct de vedere, dintre toate definiţiile termenului de „absurd" aplicate teatrului, una (cea a analistului dramatic Simone Benmussa[43]) ne-a atras atenţia tocmai prin faptul că, în definirea specificului acestui tip de teatru, dă importanţă majoră dislocărilor petrecute în spaţiul scenic, ca modalitate de „derealizare". Aşadar, toţi factorii care ar putea să caracterizeze formal, tematic sau constructiv modul tradiţional de a fi al ficţiunii dramatice (limbaj, intrigă, coerenţă a expunerii ei, sintaxa precisă, constanţa personajelor, dar şi dispunerea scenică sau relaţia scenă-spectator), se regăsesc în acest tip de teatru într-un perimetru care nu le mai permite gruparea într-o ierarhie oarecare. „Lumea textului" devine imobilă în fragmentaritatea ei, adică poate fi mulată pe o schemă oricând definibilă, generând un model circular de structurare a traseului elementelor dramatice. Circumferinţa unui astfel de model închide un haos ininteligibil, ambiguu. Experienţa acestei „lumi" devine experienţă a nonsensului, inadecvare la criteriile normalului. Ne putem pune întrebarea dacă, pornind de la această experienţă, printr-

[43] Simone Benmussa, *La déréalization par la mise en scène*, în Paul Vernois (1974: 28-29, 34-35).

un proces de semnificare de tip metonimic, lumea „devine" absurdă, sau dacă nu cumva, printr-un proces de ficţionalizare ad-hoc, o lume exterioară, simţită ca absurdă, a putut să nască un astfel de model de text. Răspunsurile date de „exegeza teatrului absurdului" s-au cantonat mai degrabă în regiunea celei de-a doua soluţii, acest lucru fiind explicabil printr-un anumit tip de context cultural şi social (v. cap. III al prezentei lucrări), fără a exclude însă definirea acestui tip de teatru ca un catalizator al conştiinţelor, înspre revelarea „adevărului absurd al lumii".

Absurdul nu e decât o noţiune printre noile categorii „negative" ale modernităţii (în sensul postulării unei opoziţii, dar şi într-un puternic – deşi ambiguu – sens axiologic a cărui dimensiune rămâne de elucidat), desemnând un nou tip de logică, opus drastic celui tradiţional. O definiţie de dicţionar a termenului nu poate face abstracţie de o ordine preexistentă[44].

Ionesco însuşi, explicând geneza *Cântăreţei chele*, vorbeşte despre o degradare a realului. Interesant este însă faptul că, pentru autor, această prăbuşire a realului devine analizabilă odată cu conştientizarea prăbuşirii limbajului.

> „Pentru mine, fusese vorba despre un fel de prăbuşire a realului. Cuvintele deveniseră nişte scoarţe sonore, lipsite de sens; la fel şi personajele, bineînţeles, se goliseră de psihologia lor, iar lumea îmi apărea într-o lumină neobişnuită, poate în adevărata ei lumină, dincolo de interpretări şi de o cauzalitate arbitrară" (Ionesco, NC: 190).

Mulate pe o sintaxă corectă („De mers mergem cu picioarele, dar de încălzit ne încălzim cu electricitate sau cu cărbune"), replicile textului se dezmembrează nu la nivel semantic (formulări de genul „Tavanul e sus, duşumeaua e jos; Când spun că da, e numai un fel de a vorbi" nu sunt bizare, ci de o corectitudine ce ţine de truism), ci mai ales la nivelul capacităţii de referinţă la stările unei lumi plauzibile. Se produce un defazaj între respectiva „lume posibilă" şi limbaj.

[44] La fel ca în cazul conceptului de fantastic, de care mulţi teoreticieni literari îl apropie. *Absurd*: care contrazice gândirea logică, care nesocoteşte legile naturii şi ale societăţii, contrar bunului simţ, ilogic – D.E.X.

Consecinţa este închiderea totală a limbajului faţă de lume (şirul de pseudo-cacofonii). De unde se naşte defazajul? Ionesco ne sugerează, în scrierile sale teoretice, un răspuns: din conformisme, automatisme, lozinci şi idei primite de-a gata (NC: 191).

Limbajul este un fenomen complex, care are o *realitate naturală* („scoarţa sonoră" ar zice Ionesco, structurile lui validate de sistem) şi reprezintă un *fenomen social*, pentru că generează *fapte instituţionale* prin capacitatea lui de a constitui un *sistem de referinţă*. Ceea ce vedem că se prăbuşeşte este posibilitatea limbajului de a fi un *sistem de referinţă* mobil şi plauzibil pentru alteritate, în final prăbuşirea fiind totală. De aici lipsa psihologiei personajelor: limbajul (imaginat ca un instrument nefolositor aici) nu-i reprezintă pe ei, ci se reprezintă pe sine dezgolit de orice capacitate reprezentaţională. Personajele sunt imobile pentru că sunt prinse într-un sistem de referinţă unilateral, univoc şi rigid.

Pare că acelaşi lucru (înlănţuirea personajelor într-un sistem de referinţă unilateral) se petrece şi în piesele lui Caragiale. Este semnificativ, de exemplu, faptul că majoritatea pieselor lui Caragiale încep cu o povestire a unuia dintre personaje. Jupân Dumitrache îi povesteşte lui Nae Ipingescu păţania „cu amploaiatul" de la „Iunion", Ghiţă Pristanda îi povesteşte lui Tipătescu întâmplarea din casa lui Caţavencu, întâmplare în care îşi face apariţia obiectul central al piesei, scrisoarea pierdută şi apoi regăsită, iar Iordache îi povesteşte lui Pampon întâmplarea cu spiţerul, întâmplare din care se va isca seria de acţiuni ale piesei. Este ciudată, dar explicabilă, această inserţie sistematică a discursului narativ în interiorul discursului dramatic. Este vorba, în mod evident, de o evaluare, încă de la început, a unei întâmplări care va constitui elementul cel mai important al conflictului, al crizei care va aduna, în jurul ei, personajele. Este şi o practică obişnuită a teatrului, în sensul în care anumite informaţii nu s-ar fi putut da doar prin prezenţa personajelor şi prin dialogul lor. Întâmplarea cu „amploaiatul", care „atentează" la „onoarea" lui Jupân Dumitrache (plin de „ambiţ" de altfel), este punctul incipient al intrigii, criza sa generatoare[45]. Este o întâmplare trăită în trecut (de Lăsata Secului, în urmă cu două săptămâni, ne spune textul) care intră într-o relaţie

[45] Ne vom referi la *O noapte furtunoasă* şi, prin aceasta, la teatrul caragialian în ansamblul său.

de anterioritate temporală cu întâmplarea reprezentată pe scenă şi, din această cauză, trebuie să fie povestită de către unul din personaje. Povestită în acelaşi timp pentru celălalt (celelalte) personaj(e) şi pentru cititori (spectatori). Povestirea este, ea însăşi, dramatizată prin minimul dialog între personaje, fapt ce arată potenţialitatea oral-reprezentativă a discursului narativ din interiorul discursului dramatic. Nodurile intrigii se vor acumula mai apoi în jurul acestei poveşti pentru a o preciza mai bine. Astfel, din anecdotica ambiguă a replicilor aflăm încă multe amănunte despre personaje şi despre relaţiile dintre ele. Aflăm, spre exemplu, despre „viaţa nefericită" a Ziţei şi micile ei „dorinţe" amoroase, despre „problemele" lui Spiridon cu stăpânul său, despre relaţia dintre Veta şi Chiriac. Aproape toate aceste amănunte, pe care le vom cunoaşte pe parcursul citirii (dar mai ales al derulării) piesei, sunt poveşti ale personajelor. Acest tip de decupaj narativ, care nu atinge însă deloc linearitatea piesei, arată predispoziţia omului pentru discursurile reprezentative, naraţiunea fiind unul dintre cele mai importante. Mai arată, pe de altă parte, imposibilitatea de a vorbi despre lume altfel decât prin limbaj, imposibilitatea de a ne preciza pe noi înşine altfel decât prin cuvinte.

Urmărind povestea lui Jupân Dumitrache, putem să schiţăm identitatea socială a acestuia, dar şi psihologia lui minimală, la fel ca a celorlalte personaje, în sistemul de referinţă al epocii sau chiar al contemporaneităţii. Dar acestea ne-ar putea interesa doar în măsura citirii unei referenţialităţi, datate, de pe-acum, istoric, sau în măsura identificării unor tipologii antropologice cu pretenţii îndoielnice de universalitate.

Este evident însă faptul că povestea lui Jupân Dumitrache devine sistem de referinţă şi pentru celelalte personaje, în special pentru Chiriac şi Veta, chiar dacă acestea au, la rândul lor, propria poveste („Dumneata crezi mai mult în prostiile şi în bănuielile lui bărbatu-meu, decât în jurământul meu..." – îi spune Veta lui Chiriac). Până aproape de final, miezul conflictual al poveştii lui Jupân Dumitrache („amploaiatul" ca atentator la „onoarea de familist" a respectivului) va fi singurul adevăr al lumii „Nopţii furtunoase". Adevăr cu consecinţe diferite în comportamentul personajelor: furie principial-retorică pentru Jupân Dumitrache, gelozie paroxistică pentru Chiriac, tristeţe dureroasă pentru Veta, nepăsare abia mascată de interes de suprafaţă pentru Ipingescu.

Singurul care va putea evalua limitările sistemului de referinţă din interiorul lumii piesei va fi spectatorul. El va cunoaşte foarte devreme, în scena a VI-a a piesei, cum stau lucrurile cu „amploaiatul", dar şi „adevărul" despre „onoarea de familist" a lui Jupân Dumitrache. De aici încolo, dovezile se vor aduna în faţa lui, una după alta. Dar spectatorul este în afară şi trebuie să rămână în afară. Într-o lectură de text narativ, naratorul i-ar fi influenţat percepţia, l-ar fi introdus în interiorul ficţiunii. Răceala didascaliilor şi autonomia discursivă a personajului (indicii ale spectacularului, în definitiv) îl fac însă să se distanţeze obiectiv de „realitatea" lumii textului încă de la lectură. Dar acesta este lucrul care se întâmplă în toate aşa-zisele naraţiuni cu focalizare externă. La Caragiale însă textul este construit astfel încât în interiorul lui să nu existe nici un punct de vedere apropiat de logica adevărului lumii textului. Dramaturgul accentuează golurile de comunicare şi construcţia de sisteme referenţiale unilaterale, arătându-ne pe scenă o adevărată comedie a erorilor. Personajele nu „înţeleg" lumea, pentru că sunt prizoniere ale propriului discurs sau ale discursurilor altora, discursuri ce mutilează „realitatea" stimul, faptul brut postulat de text. Acuzatori şi acuzaţi, eroi şi pungaşi, individ şi alteritate sunt judecaţi, exterior, din afară, din perspectiva limitelor lor gnoseologice.

Este adevărat faptul că, în orice text dramatic, *instanţele spectaculare* (prezente încă din text în didascalii şi dirijând autoritar lectura) dublate de dispariţia funcţiei narative presupun obiectivarea discursului într-un referent scenic, printr-o transpunere a imaginilor posibile într-un sistem de referinţă spaţio-temporal comun cu cel al spectatorului. Sistemele de referinţă particulare, cele ale personajelor, sunt prezentificate în acest spaţiu obiectiv. Interacţiunea acestora însă este, la Caragiale, pusă în evidenţă prin acumulare contrastivă. Aceasta face posibilă, într-un final, accentuarea *golurilor* evidente pe care le lasă orice relaţie inter-subiectivă, dar numai în măsura în care această relaţie rămâne totuşi comunicare. Implicat în realitatea lui imediată, constrâns la comunicare, omul nu observă aceste goluri pentru că nu are posibilitatea de a se obiectiva. Este greu ca din subiect să devină obiect. Cel mai mare impact se produce însă la nivelul spectatorului. Acolo se produce obiectivarea. Nu e o obiectivare identitar-individuală, ci una general umană, aceea a limitărilor subiectului.

Revenind la Caragiale, va trebui să rememorăm modalitatea esenţială de construcţie a teatrului său, modalitate ce poate fi observată şi în celelalte texte ale sale, aceea a *paradoxului* conflictualităţii născut din dinamica contrastivă a limbajului ca generator de ordini particulare.

Vorbind de o conştientizare a precarităţii relaţiei omului cu „lumea", am putea fi contrazişi de faptul semnificativ că, în cele din urmă, adevărul „obiectiv" al lumii *Nopţii furtunoase* triumfă, în detrimentul sistemelor de referinţă particulare. Criza care generează peripeţiile tumultoase ale piesei este, într-adevăr, rezolvată, prin căsătoria Miţei cu Rică Venturiano. Conflictul însă rămâne („ambiţul de familist" al lui Jupân Dumitrache rămâne să fie în continuare „terfelit" de Chiriac). Teatrul, dar şi textele scurte ale lui Caragiale par să ne spună că lumea este esenţial conflictuală în complexitatea ei, dincolo de adevărurile momentane, şi că singura modalitate de a o cunoaşte e aceea a ieşirii din limbajul propriu, în sensul în care această ieşire poate fi observată, ca posibilitate, în teatralitatea interstiţială a spectatorului, oglindă a teatralităţii existenţei în simultaneitatea complexă a sistemelor de referinţă generate de limbaj. Opera lui Caragiale este, din aceste motive, o vastă şi instructivă comedie a erorilor.

Ceea ce, spre deosebire de Caragiale, face Ionescu este, de fapt, o incursiune demolatoare în interiorul limbajului ca instrument de reprezentare. El goleşte limbajul de orice putere referenţială sau conceptuală, îl prezintă ca pe o formă goală, care poate fi umplută cu orice şi care poate, la rândul ei, umple orice. Acest lucru este realizat printr-un procedeu simplu: separarea elementelor constitutive ale lumii textului său (personaje, acţiune, decor). Rezultatul fundamental este dispariţia sensului, înţelegând prin sens capacitatea fiecăruia dintre aceste elemente de a semnifica, de a trimite în afara sa, dar şi capacitatea acestora de a se întrepătrunde. Ionesco, cel puţin cel din primele sale piese, ne învaţă o lecţie, aceea a pierderii sensurilor elementare ale fragmentelor de lume.

Într-un studiu despre cogniţie, referinţă şi lectură, doi cercetători de la Universitatea Western Ontario, Michael Isacharoff şi Lelia Madrid (1995), stabilindu-şi ca punct de pornire „problema denumirilor" şi ca „texte pretext" *Tlön, Uqbar, Orbius Tertius* a lui Borges şi *Cântăreaţa cheală* şi *Jacques sau supunerea* ale lui Ionesco, observă, pe bună

dreptate, faptul că, în ceea ce priveşte ficţiunea (narativă sau dramatică), se poate observa o legătură ambiguă şi fluctuantă între cogniţie şi punctul de reper referenţial, care poate furniza „o clarificare nouă şi instructivă asupra chestiunilor epistemologice, din moment ce suntem obligaţi să regândim categoriile, să redefinim de o manieră fundamentală ierarhiile" (p. 245). Astfel, caracterizând „actul de a denumi" ca fundament („foyer") al limbajului şi al cogniţiei, analizându-l din punctul de vedere al posibilităţii învestirii acestuia cu un rol referenţial sau cu un rol conceptual, cercetătorii arată că lectura este întotdeauna un act ce se situează în intervalul dintre libertate imaginară, nevoie de contextualizare referenţială şi căutare a universaliilor. Acest lucru este de mare importanţă atunci când se descrie spaţiul de configurare al interpretărilor textelor literare (semantica literală sau enciclopedică), dar mai ales atunci când se evaluează gradul de „adevăr" oferit de textele literare „realităţii".

Dacă la Borges alternanţa de nume inventate şi „reale" (atestate enciclopedic) şi fluctuanţa logico-semantică a denumirilor fac posibilă o caracterizare a textului borgesian ca „repunere în chestiune a validităţii categoriilor" (p. 245)[46], la Ionesco, observă autorii, există „o explozie categorială care conduce la o beţie de cuvinte (*un babil*) nediferenţiată" (*idem*).

Argumentele acestei caracterizări sunt tocmai elementele celor două piese invocate care se situează într-o relaţie de nediferenţiere, consecinţa fiind aceea a unei „subversiuni referenţiale" (p. 250): titlul primei piese (*Cântăreaţa cheală*), care numeşte un referent ce refuză să se concretizeze, reiterarea adjectivului *englezesc* pentru a caracteriza categorii care nu pot coexista cu acest adjectiv („foc englezesc"), proliferarea numelui Bobby Watson sau a numelui Jacques etc. Consecinţa imediată a acestor nediferenţieri face imposibile regrupările semantice şi, în consecinţă, ierarhiile:

„Programul experimental al lui Ionesco are repercusiuni fundamentale asupra principiilor organizatoare ale categoriilor, adică similitudinea şi diferenţa. Existenţa oricărei categorii ca atare depinde în acelaşi timp de includere şi de excludere. Practica autorului lui *Jacques* constă în a face să explodeze categoriile astfel încât să includă totul" (p. 254).

---

[46] A se vedea şi Foucault, 1996: 33-42.

Există însă o consecinţă care poate să fie, în acelaşi timp, o caracterizare a operei teatrale a lui Ionesco şi o premisă a analizei acesteia: teatrul ionescian poate fi caracterizat ca un proiect defamiliarizator, experimental[47], care poate fi analizat ca proiect de auto-fundamentare literară şi cognitivă. Ca operă de tinereţe, teatrul lui Ionescu este, de la început, construit în cadrele experimentului născut din căutări ale insolitului. Aceste căutări iau, cel puţin la început, forma unei imediat vizibile „subversiuni referenţiale", după formula invocată mai sus, care pune între paranteze *verosimilitatea*. Ceea ce făcea posibilă caracterizarea operei lui Caragiale ca o „critică a societăţii sfârşitului secolului al XIX-lea" era construcţia acesteia în cadrele *verosimilului*, adică în cadrele a ceea ce cititorul (spectatorul) lui Caragiale putea accepta conform propriei sale raţiuni. La Caragiale „efectul de real" (Barthes, 1968: 84-89) este dat de înlănţuirea logică (necesară) a momentelor acţiunii, de, aşa cum se întâmplă în textul analizat mai sus (*La moşi – tablă de materii*), compatibilitatea logică a structurii discursului cu o structură a realităţii identificabilă direct-referenţial (Târgul Moşilor) sau de amândouă, înlănţuite.

Verosimilul este ceea ce poate accepta cititorul dotat cu o *anume* raţiune, cititorul care posedă un cod cultural comun cu cel al textului sau unul care să aibă, cel puţin, o compatibilitate de prim grad cu codul figurat de acesta (incluzând aici şi compatibilităţile de natură alegorică). Stabilindu-şi reperele pe coordonatele necesităţii şi posibilităţii, trimiţând la un „real" acceptat, verosimilul este, mai degrabă, un concept categorial al receptării şi interpretării „mimetice", în sensul larg al cuvântului. Opusul său, neverosimilul, este, înainte de toate, bulversarea şi negarea unui cod fundamentat pe un anume set de relaţii necesare sau logice şi, abia după aceea, deschidere către o nouă *raţiune* interpretativă.

---

[47] Acelaşi program „experimental" este observat şi de doi semioticieni ruşi (Revzin, Revzina, 1971), din punctul de vedere al unei analize de semiotică a comunicării de data aceasta. Analizând *Cântăreaţa chelă* şi *Lecţia*, autorii observă că textele de început ale lui Ionescu neagă postulatele logicii interne a textelor, dar şi postulate convenţionale ale comunicării, construind prin aceasta un „experiment literar", dar şi unul „semiotic": „Principiul experimentului rămâne acelaşi: prin violarea legilor este posibilă definirea limitelor acestora şi gradul lor de necesitate" (p. 260).

În ceea ce priveşte începuturile teatrale ale lui Ionesco, putem afirma că prin lipsa, la nivel macro-textual, a acestei necesităţi logice şi a legăturii ei cu o posibilă referenţialitate directă, prin devenirea sa neverosimilă, textul său bulversează vechea raţiune interpretativă care domină teatrului antebelic (în special cel francez)[48], operând o *deschidere*. Această deschidere este extrem de importantă pentru că ea va deveni premisa viitoarelor interpretări ale teatrului ionescian, printre care cea dominantă va fi aceea „absurdă".

Ionesco ne învaţă o lecţie. Dramaturgul e *teatral*, dincolo de construcţiile dramatice la care apelează, în sensul în care *teatralitatea* mai înseamnă şi exagerare (adică un alt tip de „joc", farsă, exhibarea unui mod de a fi, demonstraţie). Exagerarea, beneficiind uneori de un cadru schematic de instrumente, degenerând de cele mai multe ori până la caricatura de nerecunoscut a limbajului, este indiciul sigur al „jocului", al „experimentului". Textul lui e exhibitoriu şi spectacular, şocându-ne tocmai prin radicalismul demonstraţiei.

Imaginarul crizei la tânărul Ionesco este, în primul rând, unul al fragmentarismului constitutiv, elementele sale ficţionale fiind dispuse într-o alăturare disonantă, disparate, greu de recuperat ca întreg în funcţionarea lor. Textul ionescian este el însuşi un text „tablă de materii", înfăţişând ingredientele minimale, reţeta necesară existenţei unei „lumi". Dacă însă la Caragiale tensiunea era generată de conflictul dintre realitate şi discursivitate, dintre lume şi sistemul de referinţă uman, dintre un sistem specific de referinţă şi capacitatea lui acaparatoare, la Ionesco tensiunea se naşte în interiorul lumii textului nu neapărat ca dezordine „proclamată", ci ca o punere în evidenţă a propriilor fundamente. Abia într-un ultim rând, exterior sieşi, textul poate construi o nouă raţiune, un nou cod, o nouă dominantă de semnificaţie: ruptură, haos, fragmentare şi, prin toate acestea, negativitate.

Astfel, imaginarul ionescian ni se dezvăluie a fi un imaginar care, încă de la început, se preocupă de *auto-legitimarea* sa, un imaginar care prin insolitul său are certe *valenţe alegorice*, înţelegând de data aceasta alegoria ca pe o posibilitate de „manifestare discursivă" (Vandendorpe, 1999: 82), dar şi ca „operaţie de lectură" (p. 75) capabilă să „descifreze" un câmp sintagmatic şi semantic indeterminat prin punerea în relaţie

[48] Un teatru „realist-metonimic", cum îl vom numi mai încolo (cap. II).

a acestuia cu un dat socio-cultural anume. Ca manifestare discursivă, teatrul lui Ionescu provoacă prin efectul de insolitare un astfel de câmp discursiv indeterminat, privat de o *raţiune* preexistentă, şi invită la o operaţie de lectură care să-şi fundamenteze propria tablă de corespondenţe a „descifrării".

Experiment, modernitate, avangardă şi ideologie

Recitind exegezele ce legau opera lui Caragiale de aceea a lui Ionesco am vrut, în primul rând, să spunem că cei doi sunt foarte diferiţi. Caragiale e *ironic*, Ionesco e, la începuturile carierei sale, conducătorul unui experiment literar şi cultural auto-legitimator.

Imaginarul *analitic* al lui Caragiale se apropie de lume în cadrele verosimilului, cel *experimentator*, al lui Ionescu, în cadrele insolitului. La Caragiale există *sens*, ca mişcare continuă printre faldurile înşelătoare ale „lumii" şi ale sistemelor de referinţă, la Ionesco există *o neîncredere funciară în sens*. La Caragiale, criza e măsura *complexităţii* „lumii", la Ionesco, criza înseamnă *deschidere* şi *preocupare meta-artistică*, ambele transformate de exegeză într-un concept îngheţat şi stereotip: *absurdul*. Unul dintre ei se află în *miezul* modernităţii artistice, celălalt se regăseşte în vecinătatea „avangardei", adică la *extrema experimentală* a modernităţii[49].

Analiza celor două tipuri de texte face posibilă, în acest moment, o minimală şi necesară diferenţiere şi caracterizare a modurilor diferite

[49] O definiţie extrasă dintr-o carte despre „experimentul în arta românească după 1960" (Titu, 2003) arată că experimentalismul, concept al deschiderii, este atitudinea novatoare având consecinţe cognitive şi intelectuale revoluţionare: „Ca un prim reper în definirea experimentalismului ca atitudine, să semnalăm solidaritatea sa cu experienţa nemijlocită a realităţii, accesul la instrumentare cognitive, perceptive şi intelectuale, antrenate într-o relaţie de succesive mutări de perspectivă, depăşiri ale vechilor premise şi abandonări ale unor soluţii şi, mai ales, concluzii perimate, într-o linearitate definită ca progres. Ne aflăm în faţa unei atitudini faţă de adevăr şi realitate, care avantajează realitatea, în faţa adevărului, mereu pus în cauză…" (p. 13).

de existenţă şi manifestare a imaginarului modern şi, implicit, a celui avangardist, dincolo de cele două „texte" ale noastre, dar cu relevanţă implicită în evaluarea semnificaţiilor acestora. Premisa acestei analize nu poate fi decât aceea că cele două moduri de manifestare imaginară pot fi analizate ca replici discursive date unei conştientizări a stării de criză.

În practica exegetică, *modernitate* şi *avangardă* sunt două concepte puternic legate între ele. Această legătură puternică a făcut posibilă chiar manifestarea a două relative erori în discursul de caracterizare al avangardei. Pe de o parte, asimilarea totală a avangardei modernităţii[50], cu care totuşi nu se confundă (avangarda nefiind decât, după formula lui J. Clair, 1983, o idee desprinsă – *clivée* – din modernitate) şi, de altă parte, absolutizarea opoziţiei sale cu principiile academismului, realitate culturală caracterizată prin dimensiunea sa instituţională, căreia avangarda pare a i se opune ca un antidot. Avangarda însăşi poate, ca valoare în sine, să se constituie într-o *doxă*, într-un spaţiu artistic cu implicite consensuri în criteriile de evaluare şi valorizare, adică într-o formă perversă, dar cu atât mai eficace, de academism, chiar dacă pare îndepărtată de acesta. Avangarda, în dimensiunea ei opoziţională, poate deveni imagine în oglindă a academismului, o instituţie în ea însăşi. Faţă a modernităţii (Călinescu, 1995), paradox al ei (Compagnon, 1998 b), separată de modernitate, structuralizată, teoretizată, avangarda poate deveni oricând, practic, dar şi conceptual, o fundătură a modernităţii. Iată de ce fenomenele avangardiste nu trebuie separate de modernitate, dar nu trebuie nici subsumate întrutotul acesteia. Avangarda este un *simptom* al modernităţii, printre alte câteva, mod specific de răspuns la ceea ce am putea denumi starea maladivă a modernităţii: starea de criză.

Ideea de *modernitate*, acum ea însăşi deja istoricizată, e, înainte de toate, beneficiara ideii de criză şi critică. De obicei se postulează ideea că modernitatea înseamnă o critică radicală a trecutului şi Tradiţiei în favoarea valorilor viitorului. Explicaţiile cele mai obişnuite sunt cele care fac o lectură istorică a crizei modelului tradiţional de la sfârşitul secolului al XIX-lea, implicând o investigare a rupturilor

[50] Mai ales în critica americană, acolo unde *modernism* este sinonim cu *avangardă*.

istorice şi ideologice (Călinescu, 1995; Michelis, 1968), şi mai puţin o analiză hermeneutică a sensurilor paradoxale ale cuvântului *modern* şi ale aventurilor sale în secolul al XX-lea.

Ideea de modernitate implică, înainte de toate, un paradox al conştiinţei, paradox care pare a fi prezent în întreaga istorie a conceptului. Poate pentru că, deşi semnificaţia lui *a fi modern* pleacă de la un mod ***pozitiv*** de a fi situat într-un anumit moment temporal, această semnificaţie se transformă în pur paradox odată conştientizată ceea ce am putea denumi *simultaneitate a prezentului*, locul unde drumurile virtual se tri-furcă, la nivelul unei posibile *valorizări* a diferenţelor de temporalitate, înspre trecut, prezent, viitor şi înspre atitudinile corelate: *nostalgie*, *conştiinţă a prezentului* şi *proiectivitate*. Este o **situare în simultaneitate** pe care tradiţia o conştientizează, fără îndoială. Celebra frază a lui Bernard de Chartres („Nous sommes des nains juchés sur les épaules de géants; nous voyons plus qu'eux, et plus loin; non que notre regard soit perçant, ni élevée notre taille, mais nous sommes élevés, exhaussés, par leur stature gigantesque")[51] exprimă această simultaneitate: noi, cei prezenţi, de acum, stând pe umerii uriaşilor (anticii, trecutul) vedem departe (în viitor). Este însă o simultaneitate liniară, implicând o logică temporală puternică. Simţul temporalităţii se dezvoltă (evoluează) pornind de la o origine şi are un scop, ambele precise şi precizate. Modernităţile tradiţiei, cele post-medievale (greu de negat, de altfel) sunt modernităţi ale asimilării, perfect integrate unui model arhetipal de tip evolutiv, **modernităţi arhetipale**[52].

Există însă, în plan estetic, o imensă diferenţă între modernităţile post-medievale (Renaşterea, Clasicismul, Iluminismul, Romantismul etc.) şi **modernitatea istorică,** modernitatea de sfârşit de secol XIX şi început de secol XX, o diferenţă care poate fi definită doar printr-o specificitate de atitudine. Dacă Bernard de Chartres se simţea modern, acest lucru se întâmpla din perspectiva unui prezent pozitivat de moştenirea trecutului şi de încrederea în viitor, adică de un filtru de atitudine protector, acela al **ideii de continuitate**. Modernitatea

[51] E. Jeauneau, 1973: 51-73.

[52] Putem înţelege prin această sintagmă orice tip de tradiţie sau modernitate pragmatică (nu este altfel modernitatea socială), modelul discursiv şi explicativ al acestora fiind meta-naraţiunea pe care o teoretiza J.F. Lyotard în *Condiţia postmodernă* (1993).

istorică e doar conştiinţă paroxistică a prezentului filtrat de o atitudine apocaliptică despre timp, dar şi de o conştiinţă a rupturii. Dimensiunea cea mai pregnantă a crizei moderne, în sensul ei istoric, este tocmai această demonie a apocalipsei. Poate din această cauză primii moderni repudiază dogma progresului (Baudelaire), simţind că mecanismul evolutiv s-a defectat, oprindu-se. Modernitate înseamnă, aşadar, impas (Compagnon, 1998 b: 75), oprire în loc, conştiinţă a prezentului, e adevărat, trăită însă într-un fel de prizonierat în prezent. Structural, modernitatea funcţionează după un principiu al rupturii şi impasului. Din acest principiu se naşte şi avangarda, însă aceasta aduce ceva în plus, **obsesia înnoirii (noului)**.

Avându-şi originea în utopismul romantic (nu de puţine ori implicat şi în acţiuni politice), avangarda înseamnă, în primul rând, **paroxistică a ideii de nou,** transformată, aşa cum spune A. Compagnon, într-o **paradoxală participare la viitor**. E însăşi utopia artistică, postulată în primul rând **programatic**. Nu întâmplător, până în 1910-1920, toate şcolile noi, ale căror programe estetice se caracterizau, în linii mari, prin respingerea trecutului şi prin cultul noului au fost subsumate avangardei. Acest lucru s-a întâmplat mai ales datorită faptului că, iniţial, modernitatea înseamnă manifestare şi atitudine. Criza fondului artistic, dar şi a formei, depăşirea tabuurilor (etice sau estetice) sunt specifice modernităţii în ansamblul ei paradigmatic. Nu mai puţin specifice îi sunt acesteia reflexele teoretice sau general explicative. Baudelaire, Mallarmé, Valéry sau André Gide şi-au explicat, în repetate rânduri, proiectul creativ. Diferenţa dintre aceştia şi reprezentanţii avangardelor este însă foarte mare. În timp ce primii analizează, cei din urmă proclamă. În timp ce textele primilor sunt texte experimentale, textele celor din urmă sunt proclamative. Această diferenţă îl face pe Compagnon să afirme că modernii nu făceau teorii, în timp ce avangardele da, încercând prin aceasta să-şi asigure viitorul (Compagnon, 1998 b: 85).

Dacă ambele fenomene au, aşadar, ca sâmbure ideea de criză, diferit este modul în care ele răspund la stimulii acesteia. Pentru modernitate, centrul (şi regula) este criza în sensul ei primar, analitic. Pentru avangardă, criza e *situaţia de depăşit* prin postularea de soluţii, prin impunerea unor noi limbaje, fundamental atipice. Iar atunci când

criza pare a fi depăşită ori limbajul unei avangarde e ameninţat să devină manieră, noul limbaj se autodizolvă (exemplul Dadaismului este edificator: „Les vrais dada sont contre dada"). Această autodizolvare este un răspuns la tendinţa de îngheţare a artisticului într-un limbaj imobil, fiind, în acelaşi timp, şi singura atitudine posibilă a avangardismului care trăieşte căutând (iar în cazuri extreme inventând) noi forme ale crizei şi, implicit, noi limbaje. Pentru că ceea ce am denumit avangardă ca ieşire din impasul prezentului, prin voinţă de participare la viitor, este, în acelaşi timp, distrugere şi construcţie, negaţie şi afirmare, nihilism şi futurism (Compagnon, 1998 b: 46). Raportate la artă, aceste tendinţe contradictorii arată, în primul rând, dimensiunea *metaartistică* pe care o presupun fenomenele respective. Dincolo de a fi imaginea *tautologică* a lumii moderne, aceste fenomene sunt mai degrabă imaginea tensionată a mişcărilor contradictorii ale artei în modernitate. Iată deci că, implicit, o foarte importantă dimensiune a avangardelor este aceea *metaartistică*. Această dimensiune este însă una specifică modernităţii. În cartea sa despre paradoxurile modernităţii, A. Compagnon critică perceperea acesteia ca pe un fel de antirealism vulgar dublat de un realism superior (citându-l, ca exemplu, pe H. Friederich). Pornind de la eseurile criticului de artă american Greenberg (ca şi de la Paul De Man)[53], Compagnon crede mai plauzibilă „geneza formală a modernismului (p. 66)". Aşadar, dacă dimensiunea metaartistică este o dimensiune comună şi modernităţii şi avangardei, specific avangardei îi este mai degrabă un alt fenomen extrem al modernităţii, *teroarea teoriei* (Compagnon, 1998 b) şi *uşurinţa ideologiilor de a-şi apropria avangardele*.

Dacă, aşa cum spuneam mai sus, pentru avangardă criza e *situaţia de depăşit* prin postularea de soluţii, prin impunerea unor noi limbaje, fundamental atipice, aceste limbaje trebuie susţinute, pentru mai buna explicare şi mai buna funcţionare în interiorul imaginarului cultural, dar şi social, de teorii care nu de puţine ori iau alura unor ideologii[54]. P. Ricœur leagă ideologia de necesitatea unui grup social de a-şi da o imagine de sine, de a se „reprezenta" (în sensul teatral al cuvântului). Astfel, grupul social încearcă să îşi scoată spaţiul din starea iniţială,

[53] Greenberg, 1988; Paul De Man, 1989.

[54] Înţelegerea acestui termen ne-a fost facilitată de hermeneutica ideologiei realizată de Paul Ricœur în *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, *II* (Seuil, 1986, trad. rom., 1995).

amorfă, prin stabilizarea unui sistem de semnificaţii ale gesturilor sale într-un discurs cu ample acumulări semantice (implicând dincolo de retorica discursurilor explicatorii şi o retorică aproape rituală a gesturilor culturale specifice). Rezultatul este un discurs al respectivului grup cultural, etichetat ca *-ism*, puternic (ca forţă), dar simplificator şi schematic, ritualic şi stereotip, mitificator şi doxic, lapidar, operatoriu şi non-tematizant (proclamativ).

Modernitatea este, în ansamblul ei fragmentar, conţinătoarea unui câmp convulsionat de *isme* simultane atât în dimensiunea ei estetică, cât şi social-politică (impresionism, dadaism, futurism, suprarealism, constructivism, integralism, expresionism, ultraism etc., dar şi anarhism, nihilism, socialism, naţional-socialism, fascism, comunism etc.). Fragmentarea câmpului cunoaşterii, dar şi fragmentarea câmpului experienţei dau naştere acestei coexistenţe fascinante de discursuri, e adevărat, dar coexistenţa s-a transformat foarte repede în conflict şi excludere reciprocă. Avangardele sunt, în perimetrul cultural-artistic, rezultatul direct al acestei fragmentări al câmpului experienţelor estetice. Grupuri mici leagă, într-un sistem de idei, fapte şi valori comune născute dintr-o experienţă comună[55] pe care le combină schematic într-un discurs generalizator cu aspect normativ – manifestul. Nu întâmplător o importantă parte a contribuţiei avangardelor este acea aşa-zisă literatură a manifestelor.

Ceea ce este, aşadar, extrem de interesant e tocmai această relaţie strânsă dintre avangarde şi ideologii (literare, dar şi politice, în cazuri extreme). Deşi se postulează extrem de des ideea că avangarda înseamnă anarhism estetic, lucrurile par la prima vedere astfel doar în măsura în care anarhismul este un activism prilejuit de senzaţia de sufocare pe care o dau sistemele de organizare statale, sociale şi culturale solid ierarhizate. Făcând apel la termeni lozincarzi (ca procedeu retoric) ce se sustrag sistemului axiologic tradiţional sau la conceperea spiritului uman ca ajungând la o deplină conştiinţă de sine, urmărind toate alienările, anarhismul înseamnă luptă împotriva formelor instituite de care sunt produse acestea: Biserica, Statul, idealul cultural umanist. Anarhismul conştientizează o anumită ruptură, criză,

[55] În cazul avangardelor e vorba mai ales de o *experienţă de aversiune* comună.

în timp ce anarhistul îşi concentrează eforturile negatoare în planul unei bătălii concrete. Anarhistul e un practician al revoltei, luptând împotriva ideologiei dominante fără să-i opună o ideologie coerentă. Anarhismul înseamnă perpetuă acţiune negatoare.

Anarhic este şi spiritul primar al avangardei, dar acesta nu reuşeşte întotdeauna să se menţină. Un bun exemplu al acestei tensiuni dintre spiritul primar al avangardei şi succedaneele sale explicative este relaţia dintre dadaismul primar al lui Tzara, începuturile suprarealismului şi suprarealismul, dirijat doctrinar, al lui André Breton. După ruptura din 1922 cu Dada şi Tzara, anarhismul, negaţia, distrugerea nu-l mai mulţumesc pe Breton. Dacă ceea ce-i unea, la început, pe dadaişti şi pe suprarealişti (ei înşişi nereductibili, în anii începuturilor suprarea-lismului, la o doctrină comună) era credinţa în *spiritul liber* şi capacitatea acestuia de revoltă, într-o fază succesivă a aventurii suprarealiste conceptul de *revoltă* îşi pierde importanţa, fiind înlocuit de acela de *revoluţie*, acesta exprimând tocmai angajamentul şi dorinţa de construcţie. Începând cu primul număr al revistei *La Révolution surréaliste* (1 decembrie 1924), grupul suprarealist, animat teoretic de Breton, va duce o adevărată luptă pentru doctrină, luptă paradoxală, atâta timp cât, porniţi din spaţiul unei atitudini radical negatoare, radical libere, ei se văd constrânşi să-şi caute, în primul rând, un obiect în jurul căruia să-şi centreze elanul revoluţionar. Istoria mediană (anii '30) a suprarealismului este aceea a căutării unui obiect al dorinţei. Experienţele suprarealiste (trăite la acea vreme de către actorii principali în manieră iniţiatică) se transformă într-un final în *ontologie* şi *anti-realism productiv*, născând nu neapărat o nouă modalitate de abordare a umanului, cât o doctrină ambiguă, eclectică şi paradoxală despre viaţă, opusă vechiului tip de raţionalizare a acesteia. Căzând în capcana binarismului specific oricărui tip de revoluţie implicată proiectiv, suprarealiştii cad şi în capcana politicului (de stânga). Odată cu înlocuirea, în 1930, a vechii reviste *La Révolution surréaliste* cu *Le surréalisme au service de la révolution*, proiectul canonic şi tentaţia ideologică devin mai importante decât acea primară pulsiune a primelor experimente suprarealiste.

Acaparat de nevoia explicativă sau de nevoia de identificare, anarhismul estetic al avangardelor este, de cele mai multe ori, canonizat şi direcţionat doctrinar. Motorul acestei direcţionări este, în mod evident,

dorinţa de raţionalizare a unui câmp de experienţe încă noi şi nedefinite. Ceea ce rămâne din această dimensiune iniţial anarhică a avangardelor, toate având ca reflex comun spiritul resentimentar, nu este decât dezmembrarea unui model unitar de a concepe arta pentru a construi modele alternative. Un proiect estetic dominant (Matei Călinescu l-ar fi denumit prin sintagma *estetică a permanenţei*) lasă locul unui câmp al experienţelor estetice nedefinite (experienţele moderne radicale[56]), dar şi unor proiecte estetice circumstanţiale (avangardele şi soluţiile lor programatice). Formal şi teoretic, aceste proiecte fragmentare sunt diferite între ele, dar structural sunt, aşa cum observa O. Paz şi, mai târziu, Luc Ferry, manieră, în acelaşi timp practică şi teoretică[57]. O „ideologie" dominantă şi autoritară lasă, aşadar, locul unor „microideologii" a căror forţă de sugestie scade odată cu fiecare repetare a gestului negator.

În studiul fenomenelor avangardiste există o interesantă şi utilă disociere făcută de Angelo Guglielmi (1976) între *experimentalism* şi *avangardă*. Pentru Guglielmi, ceea ce ar separa cele două manifestări ar fi diferenţa dintre caracterul *polemic* şi de scandal cultural al avangardelor istorice şi caracterul *constructiv* al experimentalismelor (cf. Mincu, 1999: VI-VII). Disocierea este necesară, crede M. Mincu (1986), care, preluând termenul din critica italiană, îl extinde la o „categorie tipologică în creaţie şi cunoaştere" (17). Pentru acesta, avangardelor le e specifică o „retorică a conţinuturilor" (p. 12), adică o „teroare a teoriei", după formula lui Compagnon (*v. supra*), în timp ce

---

[56] Trimitem la diferenţierile făcute de I. Gyurcsik (2000), în interiorul paradigmei moderne, între *modernitatea delirantă* (o modernitate tautologică, ariergardistă), *modernitatea revelată* (o modernitate ce participă la viitor cu voinţă paroxistică – avangarda) şi o *modernitate radicală* (a rădăcinilor, adică analitică, experimentatoare şi non-proclamativă). Termenul *radical*, folosit de I. Gyurcsik aici, nu înseamnă *extrem* (şi, aşadar, nici *extremism*, termen asociat îndeobşte avangardelor), ci, mai degrabă, experienţă a fenomenului până la rădăcinile sale.

[57] Octavio Paz, *Los hijos del limo* (trad. fr. *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, Gallimard, 1974, p. 190): „Arta modernă începe să-şi piardă din forţa de negaţie. De ani de zile negaţiile sale sunt nişte repetiţii rituale: rebeliunea a devenit procedeu, critica – retorică, încălcarea normelor – ceremonie. Negarea a încetat să mai fie creatoare. Nu spun că trăim sfârşitul artei, ci pe acela al ideii de artă modernă"; Luc Ferry, *Homo aesteticus*, 1997, p. 244: „Să riscăm ipoteza: şi dacă avangardele mor pentru că au devenit banalitate?"

experimentalismelor le e specifică „conştiinţa critică" (p. 12), raportată, în primul rând, la fundamentele fenomenului artistic. Avangarda istorică are şi ea, ca ansamblu, o certă semnificaţie meta-artistică, dar aceasta este pusă în umbră de „furia demolatoare" (Mincu, 1986: 13) de care dă dovadă implicarea în imediata apropiere a polemicilor ideologice, într-un context cultural dat. Fenomenele experimentaliste au o certă continuitate structurală cu avangardismul, însă implicarea lor se observă, mai degrabă, la nivelul disocierilor de natură estetică, arătând o dislocare semnificativă a planului de manifestare[58], căci mutaţia decisivă caracteristică experimentalismelor este apropierea de o „atitudine de *interogare profundă a actului artistic* [s.a.] şi încercările de eliberare ale acestuia de tot felul de servituţi" (Mincu, 1986: 14). Consecinţa imediată a acestor dislocări şi mutaţii este, după M. Mincu, conceperea actului de creaţie ca proces dramatic şi auto-legitimator:

> „…procesul de auto-reflectare şi mai ales de interogare care subzistă în orice act de creaţie [este] întreprins cu fervoare dramatică." (p. 14)
>
> „Aflarea resorturilor artei, descrierea lor, dislocarea lor cu scopuri experimentale erau la avangardismul propriu zis un martiraj şi o damnare, în timp ce la criticul actual ele au devenit nişte obiective asumate deliberat, dar de cele mai multe ori cu acelaşi patos teoretic nemaiîntâlnit până în secolul nostru." (p. 15)

În ceea ce-l priveşte pe Ionescu(o), ceea ce pare a fi, în perioada românească, „furie demolatoare" şi tragism născut din tensiunea paradoxală cultură-existenţă se transformă într-o fervoare interogativă dublată de o lucidă conştiinţă critică, care va modela succesiv etapele experimentului său literar (în primul rând teatral). Dovada este trecerea de la agonia valorizărilor negative ale perioadei româneşti, la obsesia unui efort, în acelaşi timp critic şi auto-legitimator, prin care teatrul să capete o nouă prospeţime şi o nouă relevanţă.

---

[58] „Avangardismul are mai ales un statut ideologic, iar experimentalismul unul mai ales estetic" (Mincu, 1986: 13).

Ionescu şi filosofia absurdului. Sugestii pentru o analiză

În cele ce am sugerat mai sus prin citirea alăturată a textelor lui Caragiale şi Ionesco, se observă o reală negativizare a sugestiilor de semnificaţie de la primul la ultimul. Este vorba de o negativitate relativ uniformă, atât timp cât la nivel interpretativ ambele opere au fost valorificate din perspectiva lor critică asupra unei epoci. Din acest punct de vedere, Caragiale a fost validat ca parte importantă a discursului critico-satiric românesc, această integrare fiind şi una din perspectivele care au făcut ca opera lui Caragiale să fie resimţită ca actuală.

Valorizată în prelungirea criticismului caragialian, dar pusă în legătură modelatoare cu alte fenomene negatoare (Urmuz, avangarda, acea „filosofie a experienţei şi a neliniştii" de care vorbea G. Călinescu în *Istoria literaturii române*), evoluţia operei lui Ionesco şi dimensiunea etichetelor lipite acesteia pot surprinde foarte bine nu atât modalităţile concrete de radicalizare a discursului literar extrem criticist, specific fenomenelor de experiment radical ale modernităţii, ci, mai degrabă, modalităţile prin care un astfel de discurs e interpretat unitar, transformat în sistem de idei univoc, modalităţile prin care literatura de factură experimentală devine „oglinda negativă" a unei epoci.

Ionesco este, încă de la apariţia volumului *Nu*, un spirit resentimentar, în sensul avangardist (ca atitudine) al cuvântului. De fapt, aici el este acel spirit resentimentar primar pe care pare a-l pierde avangarda odată cu fiecare repetare a negaţiei. Respingerea în bloc a culturii române, ironia faţă de personalităţile culturale ale momentului, jocul cu reperele valorice, frazele destabilizatoare, amuzamentul făţiş, gustul pentru scandal fac, într-o primă fază, impresia jocului gratuit, lipsit de absolut orice consecinţă morală[59]. „Jocul" lui Ionesco este, printre altele, jocul iniţial al oricărei avangarde, acela de a bulversa, de

[59] „Cum subsemnatul nu se ia în serios nici pe el (când face literatură), nici literatura; cum, de altfel, e lipsit de orice stereotipie (da! da!), nu va face carieră şi nu va avea un loc literar. *Il s'en fiche pas mal*. Şi d-voastră!" (E. Ionescu, NU: 116).

a scurtcircuita simţul comun, opinia comună despre fenomenul cultural. Un joc care, dus la extrem, pare întotdeauna menit să sfârşească în scepticism radical sau afiliere doctrinară. „Critica" se transformă în deconstrucţie şi criză existenţială trăită la modul paroxistic. Ni se pare însă foarte important faptul că, odată trecut în spaţiul cultural francez, Ionesco găseşte un alt teren în care să-şi practice jocul avangardist. Un teren în care regulile devin din ce în ce mai serioase. Aici nu va mai fi vorba numai de fenomene de strictă identitate culturală, fie ele ale unui spaţiu de mică anvergură, ci de o problemă de auto-fundamentare estetică şi cognitivă care să aibă relevanţă pentru un spaţiu de amplă anvergură. Odată cu intrarea în spaţiul literaturii franceze, războiul lui Ionesco va deveni un război cu fundamentele culturii înseşi. Dar, în acelaşi timp, printr-o ciudată răsturnare de situaţie, acestui război îi vor cădea victimă omul, umanitatea şi societatea.

*

Într-o carte de analiză a teatrului deceniilor '50-'60, criticul american George Wellwarth (1971) observă cum teatrul postbelic pare a utiliza, în mod general, şocul paradoxului ca o tehnică de a protesta împotriva inumanităţii (*inhumanity*) vieţii moderne. Dar, analizând un corpus destul de mare de piese din spaţiul european, el mai observă faptul că direcţionarea acelui protest este una împotriva ordinii sociale în teatrul englez sau german, în timp ce în spaţiul francez protestul se direcţionează înspre „condiţia general umană".

Lărgirea de perspectivă poate fi semnificativă tocmai pentru destinul ulterior al operei lui Ionesco. În ciuda spiritului său avangardist primar, Ionesco n-ar fi putut fi Ionesco fără întâlnirea cu filosofia absurdului. Vorbim de acel Ionesco „specific", canonizat de exegeză drept dramaturg al absurdului, marele „critic al întregii existenţe umane". Se cere făcută o astfel de analiză de etichete exegetice şi o evaluare a relaţiilor precise ale textului cu acestea.

Din acest punct de vedere, ca premisă pentru un demers ulterior, am analizat citirea alegorică a lui Caragiale din perspectiva unei destul de bine coagulate *filosofii a absurdului*. Deşi am fost de acord cu analizele factuale ale operelor lui Caragiale, în directă relaţie cu opera lui Ionesco, am făcut însă diferenţa între o manifestare imaginară analitică la Caragiale şi o manifestare imaginară experimentatoare, insolită (de

filiaţie „avangardistă") la Ionesco. Teatrul lui Ionesco face dovada unui imaginar defamiliarizant cu certe valenţe alegorice, care a făcut posibilă direcţionarea semnificaţiilor sale către un puternic şi ultim sens negativ, de proporţii aproape metafizice. Născută dintr-un gest negator (atitudinea extrem negatoare a lui Ionesco putându-se observa încă din perioada românească), dispoziţia experimentatoare a lui Ionesco găseşte în spaţiul cultural francez postbelic un teren propice, adică un discurs explicativ – *filosofia absurdului* –, care să dea relevanţă sistemică manifestărilor sale textuale şi să facă posibilă penetrarea în forţă a imaginarului social al acelei epoci. Relaţia text-exegeză ne va interesa şi pe mai departe, mai ales din perspectiva modalităţilor în care textele lui Ionesco par a trimite la o ultimă revelaţie, fundamental sceptică şi resentimentară. „Absurd" este cuvântul pentru această revelaţie şi tot ceea ce stă în jurul acestuia ca spirit al epocii. Din această perspectivă, vom încerca să evaluăm această etichetă, care, din perspectiva noastră, ar putea fi un stereotip existenţialist, urmând să vedem ceea ce textul lui Ionesco mai poate spune dincolo de acesta.

II. Teatrul absurdului. Istorie, context, semnificaţii

„…problema hermeneutică s-a pus mai întâi în limitele *exegezei*, adică în cadrul unei discipline ce-şi propune să înţeleagă un text plecând de la intenţiile lui, pe baza a ceea ce vrea el să spună. Dacă exegeza a dat naştere problemei hermeneutice, adică unei probleme de interpretare, e din cauză că lectura unui text, oricât ar fi ea legată de un *quid*, adică de «scopul în vederea căruia» acesta a fost scris, se săvârşeşte întotdeauna în interiorul unei comunităţi, al unei tradiţii sau al unui curent de gândire vie, ce dezvoltă presupoziţii şi exigenţe…”

(Paul Ricœur, *Conflictul interpretărilor*, 1999, p. 7)

„Îmi amintesc întotdeauna cu plăcere murmurele de nemulţumire, indignările spontane, glumele care au întâmpinat apariţia piesei *Cântăreaţa chelă*, în mai 1950, pe scena Teatrului Noctambules", notează Jacques Lemarchand, cronicar la *Le Figaro Littéraire* şi prefaţatorul primului volum de teatru al lui E. Ionesco, apărut la Gallimard în 1954, adăugând: „petrecusem acolo o seară extraordinar de plăcută, pe care mormăielile şi râsetele ironice ale unei părţi dintre notabilităţile prezente în sală o făcuseră şi mai delicioasă încă" (Lemarchand, 1954). N-am putea găsi un mai bun exemplu de dublă atitudine în ceea ce priveşte teatrul lui Ionesco, cel puţin referitor la începuturile receptării sale. Dintre criticii momentului îi sunt favorabili dramaturgului doar Renée Saurel[60] şi J. Lemarchand, cel care va deveni mai apoi, prin prefeţele, cronicile şi eseurile sale, un promotor al noului teatru şi un suporter loial al lui Ionesco. Ceilalţi sunt stupefiaţi şi cuvintele lor exprimă direct această stupefacţie. Spre exemplu, J.B. Jeener, unul dintre cei prezenţi la prima reprezentaţie a *Cântăreţei chele*, scrie în *Le Monde*: „Râzi în primele cinci minute, dar merită aceste prime cinci minute o oră de plictiseală?" (*Le Monde*, 13-14 mai, 1950). Mult mai târziu, în 1955, după reprezentarea piesei *Jacques sau supunerea*, Jean-Jacques Gautier, puternicul cronicar al lui *Le Figaro,* devenea şi mai tranşant: „Nu cred că D-l Ionesco este un scriitor important. De altfel nici nu cred că este dramaturg în vreun fel, nu cred că e un gânditor, nici măcar nebun. De fapt nu cred că D-l Ionesco are ceva de spus… E un impostor ale cărui activităţi pot fi rezumate de textul unei telegrame: «Falsul suprarealism n-a murit. Stop. Urmează Ionesco» (*Le Figaro*, 17 oct. 1955)[61]".

---

[60] Într-o cronică din „Combat" (29 mai 1950). Cf. Piacentini, 1988, Frickx, 1977: 32.

[61] Aceste mostre de polemică jurnalistică ne-au fost facilitate de cartea Rosettei C. Lamont, *Ionesco's Imperatives. The Politics of Culture* (Lamont,

Punctul de plecare al prezentului capitol va fi tocmai această relaţie polarizată printre primii spectatori – comentatori ai teatrului lui E. Ionesco. Vreme de câţiva ani, până la apariţia unor studii în acelaşi timp aplicate şi masive, opera dramatică a acestuia se va afla în interiorul unui perimetru neuniform de interpretări. Un perimetru de interpretări comun, în linii mari, aceluia al noii maniere teatrale a momentului. Să nu uităm, *Invazia* lui A. Adamov este jucată în acelaşi an cu *Cântăreaţa chelă*, 1950, în timp ce *Aşteptându-l pe Godot*, piesa lui Beckett, se joacă în 1953. „Noului teatru", promovat de autori ca S. Beckett, A. Adamov, G. Genet, E. Ionesco, i se vor ataşa atitudini pro şi contra, acceptări şi respingeri, grupări şi disocieri vehemente. Acestea vor caracteriza însă doar deceniul al şaselea, adică cei zece ani dintre prima reprezentaţie cu *Cântăreaţa chelă* şi apariţia primului studiu masiv asupra autorilor amintiţi, adică acela al lui M. Esslin, *Teatrul absurdului*. Odată cu acest studiu, urmat de altele, de fiecare dată mai aplicate şi mai interesante, percepţia începe să se schimbe, criticii „refractari" de mai înainte fiind ori „convertiţi", ori reduşi la tăcere, ori exilaţi în jurnalism, ori obligaţi să-şi nuanţeze opiniile. Dar, odată cu această percepţie, se va produce un fenomen corelat, la fel de interesant ca şi cel de dinainte, acela al canonizării interpretărilor, adică al integrării acestora unei viziuni din ce în ce mai coerente, fixate asupra unor repere fundamentale care rămân de analizat. Acest lucru se petrece în principal în deceniul al şaptelea. Canonizarea respectivă este cu atât mai interesantă cu cât fenomenul va sfârşi, nici mai mult nici mai puţin, prin a structura operele fiecăruia dintre reprezentanţii „noului teatru" şi deci şi opera lui Ionesco, îngheţându-le în dreptul unei semnificaţii alegorice circumstanţial legate de epoca respectivă.

Exemplul cel mai evident este cel al lui Arthur Adamov, cel despre care critica spune că există unul absurd şi unul angajat politic, apropiat de Brecht (Esslin). Într-adevăr, dacă primele piese ale lui A. Adamov – *La Parodie* (1947), *L'Invasion* (1949), *La Grande et la Petite Manœuvre* (1950), *Le Professeur Taranne*, (1951), *Tous contre tous* (1952), *Le Sens de la marche* (1953), *Les Retrouvailles* (1954) – pot fi ataşate „teatrului nou", aşa zis absurd, începând cu *Ping-Pong* (1954) sau *Paolo Paoli* (1956) Adamov se apropie de poetica brechtiană şi,

1993: 245-261) şi de cea a lui Abastado – *Eugène Ionesco* – (1971: 28-29).

implicit, de angajamentul politic al teatrului acestuia. Cu toate acestea, Adamov va fi unul dintre autorii dramatici fără de care nu se va putea concepe un studiu major asupra „teatrului nou" sau a denominaţiilor sale corelate (teatru absurd, teatru experimental, teatru al deriziunii) şi a caracteristicilor sale generale. E adevărat, nici unul dintre studiile serioase nu evită pe cel „de-al doilea Adamov", însă pun această latură, aşa-zis atipică, a operei acestuia pe plan secundar.

„Critica timpului nostru şi Eugène Ionesco" sau povestea unei clasicizări

Cert este faptul că primele piese ale lui Ionesco, alături de piesele lui Beckett, Adamov sau Genet, provoacă o falie în conştiinţa critică a timpului. În ceea ce-l priveşte pe Ionesco, putem studia dimensiunile provocate de opera lui datorită unui adevărat barometru de opinie critică publicat de editura Garnier, în 1973, în colecţia „Les critiques de notre temps". Construită sub formula antologiei de eseuri, articole, studii, cuprinzând participări din diferitele puncte de interes ale câmpului cultural (jurnalişti literari, cronicari teatrali, regizori, universitari, filosofi etc.) de la 1954 şi până la 1971, *Les critiques de notre temps et Ionesco* (*Les Critiques*, 1973) reprezintă povestea, plină de tensiune, a conştiinţei critice a două decenii (al şaselea şi al şaptelea) şi modurile cum a ştiut aceasta să răspundă la provocările unei opere într-adevăr stimulatoare. Până la acea dată fuseseră analizaţi în aceeaşi colecţie autori consacraţi ca Proust, Apollinaire, Gide, Kafka, Zola, Valéry, autori din generaţia anterioară celei lui Ionesco, deja clasicizaţi, cum ar fi Claudel, Sartre sau Camus, fenomene literare contemporane ca Noul Roman Francez, iar dintre afinii lui Ionesco, doar Beckett. Multitudinea apariţiilor colecţiei, cât şi importanţa autorilor analizaţi arată că aceasta funcţiona ca un instrument de puls critic. În plus, atenţia acordată unor fenomene literare contemporane arată racordarea la problemele actualităţii şi implicarea activă în construcţia unei conştiinţe critice şi reevaluarea moştenirii literare. În ceea ce-l priveşte pe Ionesco, lucrurile sunt şi mai relevante. Faptul că ultima bucată antologată este

Răspunsul lui Jean Delay la *Discursul de Recepţie a lui Eugène Ionesco la Academia Franceză*[62] din 1971 arată că, în ultimă instanţă, respectiva antologie este povestea canonizării unei opere şi a unui scriitor[63].

Interesantă, din această perspectivă, este cronologia acestor studii, relaţia cronologiei cu tematica specifică studiilor, tematică vizibilă datorită regrupărilor făcute de editori, dar şi relaţia cronologie-provenienţă a studiilor.

Cronologic vorbind, studiile sunt datate între 1954 (prefaţa lui J. Lemarchand la primul volum de teatru, text din care am citat mai sus) şi *Răspunsul lui J. Delay* din 1971, dar o analiză atentă a surselor de provenienţă a studiilor arată că articolele de până la 1959 au drept sursă revistele literare şi teatrale ale vremii[64], iar ca punct de interes comun *tipul de provocare* pe care-l reprezenta în acel moment teatrul ionescian. Aşa cum putem observa, modul de abordare este, cel puţin iniţial, unul apofatic, dar în acelaşi timp polemic:

> „Nu este un teatru psihologic, nu este un teatru simbolist, nu este un teatru social, nici politic, nici suprarealist. Este un teatru care nu are încă o etichetă, care nu are nici o reţetă de fabricaţie, – e un teatru pe măsură; dar ştiu prea bine că aş greşi dacă n-aş da un nume acestui teatru. Este pentru mine un teatru de aventură, luând acest cuvânt în sensul în care vorbim de romanul de aventură".
>
> Jacques Lemarchand, *Préface* (*Les critiques*, 1973, p. 16)

Sintagma „teatru de aventură" are, pentru Lemarchand, cel puţin două înţelesuri. Pe de-o parte, vorbind despre raţiunile sale intrinseci, implică ilogicul, neverosimilul, iraţionalul, poeticul, burlescul şi exaltarea, iar pe de altă parte, vorbind despre efectul estetic, implică neprevăzutul, surprinzătorul, incertitudinea viitorului, şocul. Violând intens „regulile jocului" (Lemarchand în *Les critiques*, 1973, p. 16), acest

---

[62] Apariţia antologiei se petrece la nici doi ani de la alegerea la Academie (1970).

[63] De aceea, poate, preponderenţa opiniilor pozitive asupra teatrului ionescian, preponderenţă care lasă însă loc şi opiniilor negative.

[64] „Cahiers Renaud – Barrault", „La Revue Théâtrale", „Spectacle", „Cahiers des Saisons", „Théâtre populaire".

teatru implică mai ales o aventură a spectatorilor. Reacţia la provocare va fi diversă. Unii vor fi entuziaşti, alţii sceptici. Cele mai relevante exemple de entuziasm al receptării sunt cele ale regizorilor: Sylvain Dhomme, regizorul *Scaunelor*, judecă din perspectiva înnoirilor făcute de acest teatru în domeniul tehnicii teatrale, arătând că teatrul lui Ionesco e un teatru plin de fapte scenice, de magie, de emoţie dramatică. Nicolas Bataille, regizorul *Cântăreţei chele*, vorbeşte de un teatru dezintegrator al vechilor clişee, tipare, creator (prin deturul său absurd) al unei noi priviri asupra lucrurilor, în timp ce J. Mauclair, regizorul piesei *Victimele datoriei*, vorbeşte despre un teatru al aventurilor interioare.

Un foarte interesant exemplu în contrapartidă este acela al lui Gabriel Marcel, respectatul filosof personalist. Plecând de la premisa că toţi autorii promotori ai acestui tip de teatru sunt „străini dezrădăcinaţi", acesta ajunge la concluzia că cei în chestiune refuză de fapt „orice moştenire", având tendinţa de a se ridica împotriva „valorilor comun acceptate" (G. Marcel, în *Les critiques*, 1973, p. 22), iar operele lor fiind expresia unei conştiinţe a derizoriului („conscience ricanante"); atacată este arta însăşi, teatrul acestora fiind doar foarte puţin mai mult decât o „lovitură de măciucă" („coup de matraque"). Pentru G. Marcel refuzul didacticismului, vizibil în operele noilor dramaturgi, se transformă foarte rapid în didacticism inversat. Tot sceptic este J. Vannier, prezent în antologie prin două eseuri, *Le langage et la terreur* şi *Un téâtre parasite*. Ocupându-se, în primul, de limbajul pieselor lui Ionesco, Vannier arată că deriziunea limbajului în piesele acestuia nu este decât aspectul imediat al unui dezgust generalizat în ceea ce priveşte cuvântul, Ionescu impunând de fapt tăcerea care face ca teatrul său să devină un teatru al impasului, căci „tăcerea nu este altceva decât absenţa teatrului" (J. Vannier, în *Les critiques*, 1973, p. 61). Cel de-al doilea eseu, din 1957, în fapt o cronică la *Noul locatar* şi *Amedeu sau cum să te descotoroseşti*, apărută în *Théâtre Populaire*, pune o problemă care pare să se ataşeze criteriilor metateatrale. Teatrul lui Ionescu este, de fapt, un teatru parazit al teatrului tradiţional, nefăcând altceva decât să contribuie la perpetuarea acestuia, prin chiar imaginea negativă pe care i-o construieşte.

Toată această polarizare polemică a anilor '50 este tributară criteriilor (regulilor) de evaluare. Criteriile după care judecă scepticii

sunt adevărul general uman şi coerenţa internă a acţiunii umane, în timp ce criteriile entuziaştilor sunt cele ale raţiunilor de a fi ale artei în ceea ce are ea autonom faţă de acţiunea umană în relevanţa ei socială, politică sau morală[65]. Asistăm, în fapt, la un spaţiu de joc în care există duble reguli, contradicţia fiind determinată de neînţelegerea regulii după care joacă celălalt. În timp ce comentatorii favorabili ai teatrului lui Ionescu joacă după regula unei estetici a opoziţiei, scepticii joacă după regula unei estetici a identităţii (Lotman, 1974).

Cert este faptul că provocarea este acceptată. Intrarea în joc, chiar dacă de pe poziţii diferite, arată în fapt că teatrul lui Ionesco a devenit un punct major în discuţiile cultural-literare ale epocii, un fenomen interesant, capabil să incite întrebări şi să pretindă răspunsuri. Iar acestea nu vor întârzia să apară.

Continuând analiza, putem vedea cum, începând cu 1960, studiile devin din ce în ce mai serioase, mai analitice, mai puţin predispuse la atitudini vehement polemice. Majoritatea intervenţiilor sunt extrase din reviste de prestigiu („La Nouvelle Revue Française") sau din volume apărute la edituri de prestigiu, cele mai multe edituri universitare (Cornell University Press, Methuen, Romanisches Seminar der Universität Bonn etc.). Începând cu această perioadă studiile critice dau consistenţă argumentativă sugestiilor şi intuiţiilor din articolele apărute în anii '50.

Un posibil punct de turnură în arhitectura volumului este intervenţia lui Serge Doubrovsky, *L'antithéâtre est un théâtre total*, extrasă dintr-un eseu mai amplu al acestuia, *Le Rire de Ionesco*, publicat în 1960 la „La Nouvelle Revue Française". De la început autorul afirmă ca „dacă tema centrală a literaturii ultimilor douăzeci de ani este *absurditatea* (s.n.) unei lumi în care omul a rămas singur pentru a umple vidul lăsat de divinitate, pentru a da un nume şi un sens lucrurilor şi a-şi crea liber propriile valori, trebuie să recunoaştem că expresia literară, până la Beckett şi Ionesco, se găseşte departe de intenţia filosofică" (Doubrovsky, în *Les critiques*, 1973, p. 40). Camus şi Sartre, spune eseistul, se servesc de un limbaj, de o logică admirabilă pentru a exprima ilogicul, şi de literatură pentru a nega literarul (*idem*),

[65] Acest conflict datorat criteriilor se va prelungi şi de-a lungul deceniilor viitoare.

în timp ce Ionesco face un teatru care e conceput pentru a exprima „în mod veritabil iraţionalul" (p. 41). În fapt, referirea la cei doi filosofi nu e deloc întâmplătoare, S. Doubrovsky fiind primul dintre criticii care leagă opera lui Ionesco de filonul existenţialist al epocii, făcând-o nu prin referinţa la existenţialismul popular al lui Sartre, ci prin referinţa la existenţialismul profund al lui Heidegger: „O piesă cum e *Cântăreaţa cheală* nu poate fi înţeleasă decât ca punere în operă a existenţei la nivelul conceptului heideggerian de DAS MAN [s.a.] (p. 42)". În interiorul unui spaţiu în care măştile devin interşanjabile, comicul de caractere devine „un comic de non-caracter" (p. 43), al dezechilibrului, generând un cerc vicios în interiorul căruia doar limbajul este o ultimă soluţie. O falsă soluţie însă („vorbăria cotidiană" a lui Heidegger e aici vizată), acest lucru explicând atacul vehement al lui Ionesco împotriva limbajului, elementul cel mai vizibil comic, dar şi cel mai dezintegrator („meurtrier") din tot teatrul său. Astfel, comicul non-caracterelor este dublat de un „comic al non-cuvintelor" (comique de l'anti-mots", p. 46). Semnificaţia generată de un astfel de teatru, numit teatru total, este aceea „a implicării totale a spectatorului în spectacol". Se întrevăd deja aici sugestiile de adâncime ale viitoarelor interpretări. Doubrovsky încearcă să vadă dincolo de etalările formale, arătând că teatrul lui Ionescu nu e un teatru suprarealist sau oniric, ci unul realist prin sublinierile exagerate. Un teatru prin care realul este invitat să-şi asume un caracter monstruos. Şi, într-adevăr, de aici încolo, realul va începe să-şi asume monstruozitatea imaginarului, reuşind să ofere chei alegorice de lectură cu dublă determinare. Se va vorbi, de aici încolo, despre *absurdul condiţiei umane* cu referire directă la realitatea postbelică europeană şi la existenţialismul lui Sartre sau „absurdul" lui Camus[66], sau despre „satira socială feroce" (Jacques Guicharnaud). Pe de altă parte, se va vorbi despre „farsa tragică", revelatoare a condiţiei umane (Richard

[66] „Era inevitabil ca, mai devreme sau mai târziu, piesele lui Ionesco, având în vedere faptul că au fost scrise în anii de după cele de-al Doilea Război Mondial, să fie puse în relaţie cu *absurdul*, acel climat postbelic în care s-au manifestat un mare număr de autori francezi. Chiar dacă în epocă conceptul de absurd şi formularea sa nu erau noi, noţiunea s-a răspândit datorită unui eseu despre absurd al lui Albert Camus, *Mitul lui Sisif* (publicat pentru prima oară în 1942), eseu care propunea o «descriere, în stare pură, a unui rău al spiritului»" (Grossvogel, 1962, în *Les critiques*, p. 25).

N. Coe), veritabil catalizator al conştiinţelor. De aici încolo, teatrul lui Ionesco va fi considerat o adevărată contrapartidă a realităţii, la fel de adevărată ca aceasta. Nici măcar dezangajarea pe care o afirmă obsesiv Ionesco în articolele sale teoretice sau confesive nu mai este luată în seamă căci, aşa cum spune J. Guicharnaud, „dezangajarea lui Ionesco nu exclude deloc o mare forţă de denunţare (…), [şi] ne oferă totuşi o oarecare judecată asupra lumii în numele câtorva valori din apropierea esteticii şi eticii (…) [distingându-se] la suprafaţa operei o satiră socială feroce, acesta fiind elementul cel mai vizibil al umorului său negru" (Guicharnaud, în *Les critiques*, 1973: 86-87).

Cealaltă perspectivă, cea sceptică, este, în deceniul al şaptelea, aproape redusă la tăcere. Dacă J. Scherer, de exemplu, exprimă, din perspectivă ideologică, doar reproşuri privind generalitatea teatrului ionescian, care a integrat unui sistem personal două fantasme vagi care nu sunt numai ale societăţii contemporane, singurătatea şi anti-conformismul (*Les critiques*, 1973, p. 115), Bernard Dort remarcă funcţia rezervat terapeutică a teatrului nou, în care, spune criticul, rămân multe de făcut, fără să spună ce anume. Tot pe aceleaşi poziţii se va situa şi Gilles Sandier, care afirmă că teatrul lui Ionesco are puţine lucruri de spus, dar o face într-o manieră nouă şi eficace. De observat este şi precizarea poziţiilor criticilor sceptici asupra comentariilor din deceniul al şaselea. În note de subsol, fiecare dintre autorii luărilor de poziţie de natură sceptică simt nevoia, la data publicării antologiei, să-şi justifice aceste poziţii. G. Marcel remarcă faptul că, recitind în 1972 textul, amintit mai sus, din 1958, multe din judecăţile de atunci sunt false dacă se iau în considerare ultimele evoluţii ale operei lui Ionesco (*Les Critiques*, 1973, p. 25), iar J. Scherer precizează că obiecţiile sale sunt de natură ideologică, acestea nefiind de natură să minimalizeze aprecierile pe care le poartă sau valoarea dramatică a pieselor lui Ionesco (*Les critiques*, 1973, p. 117).

Aşadar, începând cu deceniul al şaptelea, lucrurile încep să se aşeze. Şocul noului a trecut, dramaturgii revoluţionari devin din ce în ce mai familiari publicului şi comentatorilor, opera lor devenind din obiect al noului absolut, un obiect al analizei şi evaluării. Spaţiul de joc, iniţial limitat la structurile formei estetice în discuţie, teatrul, se lărgeşte concesionând spaţiile limitrofe ale sociologiei, politicii sau

filosofiei, structurându-şi în acelaşi timp şi punctele de interes. Această sedimentare are ca inevitabilă consecinţă aşezarea autorilor teatrului nou în panteonul valorilor literare universale sau, cazul lui Ionescu, invitarea în rândul nemuritorilor.

Datoria noastră e să explicăm această detensionare a spaţiului de joc, adică acea uniformizare a unui orizont de aşteptare. Nu putem face acest lucru fără a vizualiza vectorii structurali şi istorici ai receptării. Din câte am putut observa din analiza anterioară, realitatea fundamentală de la care pleacă mai toate comentariile este aceea a noutăţii formei dramatice care nu va incita două tipuri de răspunsuri diferite, ci mai degrabă două tipuri de valorizări diferite. Majoritatea criticilor epocii înţelege noutatea formei dramatice, pe care o şi descriu cu instrumentele aflate la îndemână, dar, ataşându-le criterii diferite, rezultatul va fi o înţelegere total opusă. Scepticismul sau entuziasmul se vor naşte, aşadar, din aceleaşi întrebări, din aceleaşi tăieturi analitice. Doar criteriile exterioare vor face diferenţa.

Orizontul de aşteptare al anilor ’50 şi „istoria” configurării lui. Dimensiunea formală

Vorbind despre criterii exterioare, intrăm deja într-un alt câmp al analizei care nu mai e unul al limbajului şi semnificaţiei lingvistice, ci unul al relaţiei dintre aceasta şi sistemul literar, adică al sistemului care „transmite şi administrează codurile şi convenţiile de care depind producţia şi receptarea literaturii” (Cornea, 1998, p. 96).

Un concept analog, care are însă avantajul de a nu fi tributar coloraturii sociologice, este acela, cu certe implicaţii cultural-antropologice, al lui Jauss, de „orizont de aşteptare”, concept implicat mai degrabă într-o analiză istorică a răspunsurilor estetice la stimulii unei opere decât în studiul *structurilor sociale forţă* care formatează câmpul instituţiilor literare. Când, în 1967, încerca să fundamenteze o nouă metodologie a istoriei literare, care să elibereze studiul literar de constrângerile celor două poziţii opuse (obiectivismul istoric şi clasicismul autoritar), fundamentând astfel estetica receptării, H.R.

Jauss (Jauss, 1967) sublinia că demersul noii metodologii trebuie să fie un demers care să elucideze diferenţa hermeneutică. Bineînţeles, Jauss încerca o re-istoricizare a studiului literar, polemizând cu dez-istoricizarea operată de metodele formale (formalismul, structuralismul) şi referindu-se mai degrabă la o diferenţă hermeneutică între o prezentă înţelegere a unei opere şi una precedentă. Conceptul său de „orizont de aşteptare" (*Erwartungshorizont*) poate părea mai degrabă unul ambiguu şi indeterminabil în structura lui ideală. Chiar atunci când se încearcă o reconstrucţie, fără îndoială schematică, acest lucru nu poate fi făcut fără ajutorul unor metodologii exterioare studiului literar, cum ar fi acelea ale istoriografiei, istoriei ideilor sau al mai sus amintitei sociologii a sistemului literar. Însă ceea ce pare un dezavantaj metodologic la prima vedere se transformă la o a doua privire în avantaj, datorită tocmai mobilităţii şi dinamismului pe care poate să-l ofere acest instrument de analiză flexibil, flexibilitatea respectivă nefiind altceva decât un mod de a răspunde rezonabil la indeterminarea textului. Deşi Jauss împrumută conceptul din filosofia ştiinţei (K.R. Popper) şi sociologie (K. Mannheim) (Fokkema, Kuhne-Ibsch, 1977, p. 149)[67], se pot găsi trăsături comune cu concepte ca acela de cod cultural (artistic) din semiotica culturală a lui Lotman sau cu conceptele formaliste referitoare la noua percepţie şi calitate diferenţială (*defamiliarizarea* lui V. Şklovski). Trăsăturile fundamentale ale acestui concept sunt, aşadar, acelea care permit analiza *sistematizării relaţionale* pe care o produce o nouă receptare, elucidarea *coerenţei conflictuale* pe care o presupun contradicţiile din interiorul său, arată resorturile care produc *configurările ideologice* şi fac deschiderea către înţelegerea *mobilităţii istorice* a semnificaţiilor (diferenţa hermeneutică).

Orice orizont de aşteptare produce întotdeauna o sistematizare a relaţiei unei opere noi cu cadrul de referinţă general al sistemului literar în momentul apariţiei acesteia. Chiar dacă aşteptările cititorului sunt subsumate, după Jauss, unor preconcepte ca genul, forma, tematica, opoziţii ale limbajului poetic şi practic, acest cadru de referinţă provoacă un răspuns specific pentru fiecare operă, răspuns care se îndreaptă

[67] K.R. Popper, *Natural Laws and Theoretical System*; K. Mannheim, *Man and Society in an Age of Reconstruction*.

înspre o dublă polaritate: una a acceptării, cealaltă a refuzului[68]. Acesta este punctul de plecare al fiecărei valorizări. Acceptarea se va alinia unor principii de tip revoluţionar, transformându-se aproape imediat în teoretizare a schimbării şi în reformulare, din perspectivă negatoare, a vechiului cadru de referinţă. Refuzul se va manifesta într-un *parti pris* conservator, forma discursivă cea mai potrivită fiind cea a apologiei. Câmpul literar se va polariza polemic transformându-se într-o moară euristică (în sensul în care nici sofismele nu vor fi străine argumentaţiei) al cărei rezultat final va fi tocmai schimbarea cadrului de referinţă. ***Şi nu în ultimul rând, rezultatul polemicii va fi evidenţierea unei structuri tip capabile să primească semnificaţii ideologice***.

*

În ceea ce priveşte cadrul de referinţă al momentului intrării lui Ionesco în dramaturgie, acesta e cel puţin eclectic. Dacă ar trebui să găsim o sintagmă care să caracterizeze acest eclectism, aceasta n-ar putea fi decât aceea a „teatrului bine făcut". O succintă arheologie ne-ar putea arăta ce înseamnă această sintagmă.

În istoria teatrului francez există, până în anii '50 ai secolului al XX-lea o continuitate certă, sporadic bulversată, în ceea ce priveşte tehnica teatrală şi relaţia ei cu tematica şi valorile informaţionale ale acesteia îndreptate spre public. Schimbările sunt întotdeauna doar de registru. Teatrul burghez democratizează instituţia teatrală, făcând loc în sala de spectacol unui public heteroclit, iar pe scenă pateticul şi capacitatea de a înduioşa sunt principalele efecte ale construcţiei estetice menite de a ţine prezent în sală acest tip de public. Revoluţia nuanţează ea însăşi aceste efecte, transformându-le în senzaţii tari. Spectacularizarea acestor senzaţii tari face posibilă popularitatea unei forme dramatice cu rădăcini vechi[69], caracteristice unei bune părţi a secolului al XIX-lea, melodrama. Aşa cum observă un istoric al teatrului francez, M. Liouré, însăşi „drama burgheză tindea spre melodramă", revoluţia asigurând însă, pentru un secol, „triumful acesteia" (Liouré, 1973, 56). În ciuda acestor schimbări de registru, tehnica rămâne în

[68] Nu luăm în calcul o a treia, cea a indiferenţei, pentru că această înseamnă, în ordinea practică a faptelor, absenţa unei relaţionări.

[69] Melodrama, ale cărei origini P. Pavis le situează în secolul al XVII-lea, este definită de acesta „progenitura parodică a tragediei clasice" (Pavis, 1998, p. 208).

mod esenţial una caracterizată de concizia construcţiei, focalizată înspre realizarea unei *bune reprezentări* a ideilor forţă ce luau parte la configurarea acţiunii dramatice, chiar dacă aceste idei forţă au de fiecare dată o coloratură circumstanţială (livrescă, politică sau istorică). Această bună reprezentare, care înseamnă o dispunere eficientă a instrumentelor teatrale înspre obţinerea unui efect adaptat publicului, deci înspre regăsirea unor criterii exterioare universului autonom al artei, înseamnă şi capacitatea teatrului de a participa la o demonstraţie duplicitară, în acelaşi timp condiţionată de epocă şi literatura ei, dar încercând apropierea de publicul popular prin familiaritatea temelor reprezentate. Mult mai târziu, realismul şi romanescul (gustul pentru poveste), emoţia şi tentaţia de a ţine predici (moştenitoarele genului serios, clasic, de dinainte de revoluţie) invadează melodrama, dând naştere teatrului bulevardier, teatru ne-duplicitar, popular şi naiv, comercial şi comestibil, care trăieşte la marginea artei şi literaturii. Acest tip de teatru, ale cărui începuturi pot fi împinse până în timpul revoluţiei, va reprezenta curentul popular, ataşabil mai degrabă divertismentului decât artei, şi va putea fi considerat dimensiunea de suprafaţă a instituţiei teatrale din a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi până târziu, după cel de-al Doilea Război Mondial, când va cădea răpus de loviturile teatrului nou şi de subvenţiile guvernamentale date teatrului aşa-zis serios.

Această dimensiune de suprafaţă este extrem de importantă pentru întreaga istorie modernă a teatrului francez pentru că ea va reprezenta un criteriu de evaluare a formelor teatrale care vor deveni canonice. Dacă teatrul bulevardier îşi propune ca punct constant de sprijin (comercial în primul rând) înclinarea spre divertisment, el nu e deloc străin construcţiilor, reprezentărilor, chiar dacă acestea rămân în perimetrul unor scheme tematice şi al unor tipologii simpliste (dragostea, căsătoria, adulterul, burghezul, parvenitul, înşelătorul etc.) care implică atitudini social-moralizatoare pentru spectatorii săi. Ceea ce-l caracterizează este chiar acest realism schematic ataşat unui realism al tehnicilor teatrale.

Caracteristicile „simpliste" ale teatrului bulevardier în dimensiunea sa anistorică vor fi repudiate de realism şi naturalism. Tehnica rămâne însă una a *bunei reprezentări*, aceste două noi viziuni schimbând doar direcţia şi nuanţarea acesteia înspre seriozitate şi

verosimilitate. Reluând o opinie a lui Edmond de Goncourt din 1879, M. Liouré reiterează faptul că „inadaptat analizelor psihologice şi studiului de moravuri dragi romanului modern, aservit exigenţelor regiei şi gustului public, teatrul nu este decât o «colecţie de convenţii», o «maşină de carton», la fel de inferioară cărţii ca şi «avariţia bufă» a lui Harpagon «avariţiei umane» a lui Grandet" (Liouré, 1973, p. 109). În era realismului teatrul e discreditat prin acuza de „artificialitate" şi „minciună", incompatibile cu „calităţile unei umanităţi în mod fundamental adevărate" (*idem*, p. 109).

Anul 1887 este anul începutului expansiunii teatrului naturalist prin înfiinţarea de către Antoine a Teatrului Liber (Le Théâtre libre). Prin al său refuz al idealizării, retoricii sau convenţiilor, prin „respectul" său pentru natură şi viaţă, acest teatru reprezintă în forţă, aşa cum remarcă G. Serreau (Serreau, 1970, p. 12), filonul realist (opus celui idealist) al istoriei teatrului francez. De remarcat faptul că în interiorul teatrului naturalist adevărata revoluţie se petrece la nivelul regiei, într-adevăr, motorul principal al teatrului naturalist fiind reevaluarea teoretică şi practică a modalităţilor tehnice de reprezentare. Nu putem însă să nu observăm faptul că acest teatru implică, prin chiar criteriile lui interioare, o aceeaşi „bună reprezentare", schematică în mare parte prin raportarea la criterii pretins ştiinţifice (psihologie, fiziologie), dar şi la criterii de evaluare realist-critice. Căci, aşa cum spunea H. Becque (reprezentantul, totuşi, de seamă al naturalismului francez), naturalismul disimulează în spatele „cuvintelor mari" ca „psihologie şi fiziologie" gustul său pentru „mizerie, mizerie pur şi simplu" (H. Becque, *Souvenirs d'un auteur dramatique*, în Liouré, 1973, p. 116). Din această cauză teatrul naturalist poate fi evaluat fără prea mari eforturi ca fiind o „rudă morocănoasă" a teatrului realist şi bulevardier, cu care împarte gustul pentru schematismul reprezentaţional (în ceea ce priveşte teatrul bulevardier, gustul pentru spectacolul viciilor umane şi caracterologia simplificatoare, iar în ceea ce priveşte teatrul realist, gustul pentru detaliul comportamental, social şi fiziologic). Acest schematism se ataşează unei tehnici iluzioniste (*trompe l'oeil*) care funcţionează, în relaţia sa cu realitatea, metonimic.

Teatrul burghez, drama romantică, melodrama, drama realistă şi naturalistă şi contrapartida lor populară, teatrul bulevardier, par a

se încadra prin ceea ce au ele în comun (capacitatea de a crea bune reprezentări) în ceea ce am putea denumi *teatru realist-metonimic*. Referinţa directă a acestei sintagme e, în mod evident, celebra figură semantică de limbaj, care denumeşte transferul minimal de sens, bazat pe contiguitatea dintre semele între care se face transfer. Acest tip de teatru poate fi subsumat respectivei sintagme datorită modalităţilor sale tehnice şi tematice prin care face apel la elemente din imediata vecinătate a realului. Este acelaşi lucru cu „teatrul bine făcut" (*Pièce bien faite*, *Well-made play*, Pavis, 1998, p. 438), în sensul în care se respectă nişte convenţii de realizare liniare, structural precizate, convenţii aflate într-o deplină corelaţie cu logica constructivă a limbajului verbal, dar şi cu cea a limbajelor non-verbale, care nu fac altceva decât să se supună regulilor verbalizării.

Sensul sintagmei „teatru bine făcut" se concentrează în jurul unei bune părţi a teatrului de secol XIX, caracterizat de o perfect logică aranjare a părţilor sale, reprezentând o formulă de caracterizare a unui prototip de „dramaturgie post-aristotelică" (*idem*, p. 438). Iluzia realistă, construcţia logică, dozarea progresivă, dar alertă a elementelor teatrale, sintaxa dramatică precisă (expoziţie – acumulare graduală a conflictului – punctul culminant în care un personaj cu funcţie de *raisonneur* dă glas unei aforistici specifice tematicii – deznodământ) fac din această formă dramatică neoclasică (Pavis, 1998, p. 439) mai degrabă un model tehnic decât unul tematic. Însuşi faptul că respectiva sintagmă este pusă în relaţie cu dramaturgi (Sardou, Labiche, Feydeau, Ibsen etc.) practicanţi ai unor tipuri teatrale diferite (teatrul bulevardier, comedia realist critică, naturalismul scandinav) arată acest lucru.

Acest termen caracterizator ne va fi de folos atunci când va trebui evaluat aportul la evoluţia istoriei teatrului adus de simbolism şi de curentele subterane („mărginaşe" – Serreau, 1970, p. 16) care se manifestă în prima jumătate a secolului al XX-lea şi care se vor afla într-un intens conflict cu acest tip de teatru „bine făcut".

Aşa cum observă şi M. Liouré (Liouré, 1973, p. 132), era naturalismului este şi aceea a simbolismului, cel puţin din punct de vedere cronologic. Teatrul simbolist este unul fundamental poetic, idealist (într-un alt sens decât cel romantic) şi spiritualist, antirealist, deschis spre mister şi supranatural. Gustul liric şi muzical invadează

discursul dramatic, apropiindu-l de o mistică proprie, mai degrabă, poeziei şi muzicii decât dramaturgiei. Îndatorat muzicii lui Wagner (Liouré, 1973, p. 134-139), generatoare de „beatitudine spirituală şi fizică" (cuvintele sunt ale lui Baudelaire), teoriei tragediei a lui Nietzsche (Lamont, 1973), dar şi teatrului scandinav (în special Ibsen – Liouré, 1973, pp. 139-141), de unde e decupat şi valorizat substratul simbolic, acest tip de scriitură şi teorie teatrală este prima lovitură majoră dată *teatrului realist-metonimic*. Modurile prin care teatrul simbolist se opune teatrului de dinaintea lui sunt acelea pe care Camille Mauclair le enunţă într-un articol din 1892 şi care pot fi considerate, *a posteriori*, caracteristice pentru întreaga sa dezvoltare. După Mauclair teatrul simbolist se va raporta la *eternitate*, va avea ca subiect *sentimentele*, *ideile*, *pasiunile*, epurate şi purificate prin intermediul absenţei oricărei caracteristici de epocă, considerate dintr-un singur punct de vedere, cel *etern*, iar pentru realizare va beneficia de o psihologie în care artistul nu va mai fi deloc stânjenit de *verosimilitatea temporală*[70].

Nu întâmplător **Théâtre d'Art**, fondat în 1891 de Paul Foret şi gândit „în mod absolut simbolist", va fi patronat de maeştrii noii şcoli: St. Mallarmé, P. Verlaine, J. Moréas. În 1893 Lugné-Poe va înfiinţa *Le Théâtre de l'Œuvre*, care, după cuvintele fondatorului, va încerca să „facă teatru, artă, sau cel puţin să clintească ideile" (Liouré, 1973). Schimbarea este însă punctul comun al majorităţii fenomenelor teatrale discutate mai sus (cu excepţia, evident, a teatrului bulevardier). Teatrul simbolist aduce în plus o dispunere a eforturilor sale practice şi teoretice înspre o cu totul altă dimensiune, cea metaforică. Spre deosebire de dimensiunea metonimică a teatrului pre-simbolist, teatrul simbolist presupune, în primul rând, o reinventare a imaginarului şi o dispunere a discursului dramatic (în toată complexitatea sa) în jurul acestei reinventări.

În acest sens, respectivul tip de teatru, al cărui promotor principal este Lugné-Poé, este anti-metonimic pentru că îşi impune în mod categoric să fie un teatru creativ, căutând cu insistenţă modalităţi de a scăpa de tirania adevărului, de tirania convenţiei. Opunând condiţionărilor istorice libertatea indeterminării, raţionalizării ştiinţifice

[70] C. Mauclair, *Notes sur un essai de dramaturgie symbolique*, dans la „Revue Indépendante", mars, 1892, în Knowles, 1934, p. 96.

fascinaţia supranaturalului, logicii liniare extazul poetic, acest tip de teatru este primul fenomen teatral care iese din interiorul criteriilor reprezentaţioniste, putându-l denumi teatru metaforic sau, cu un termen împrumutat din sistemul estetic al lui Etienne Souriau, un teatru „prezentativ" (Souriau, 1947).

În cartea *La correspondence des arts: éléments d'esthétique comparée*, pornind de la o metodologie fenomenologică, E. Souriau dă o nouă definiţie, dinamică, a artei, spunând că aceasta constă „în ceea ce ne conduce către o impresie de transcendenţă în raport cu o lume a fiinţelor şi lucrurilor, raport creat de artă prin jocul concertat al acelor *qualia* sensibile, susţinute de un corp fizic, ordonate în vederea producerii acestor efecte" (Souriau, 1947, p. 71). Această definire e folositoare pentru o analiză a modurilor în care fiecare dintre arte produce acest „efect de transcendenţă" prin modalităţile lor specifice de existenţă. Dar, nu în ultimul rând, respectiva definiţie îl conduce pe Souriau spre o clasificare nouă a artelor în măsură să rezolve în profunzime contradicţiile vechilor clasificări dihotomice ale acestora (arte spaţiale / arte temporale, reale / ideale – Schelling, solitare / sociale – Allain). Astfel, Souriau va defini două tipuri fundamentale de artă, subsumate unui raport de reprezentare, artele imitative sau ***reprezentative*** (sculptura, desenul, pictura) şi artele ***prezentative*** (cu denominaţiile corelate: abstracte, muzicale, subiective).

Artele **reprezentative** (arte de grad secund) sunt acelea care construiesc, dinspre ele în afară, o reprezentare, generând o dualitate ontologică a operei şi a fiinţelor create de discurs care antrenează o dualitate formală (Souriau, 1947, p. 88). În acest caz, o parte a operei priveşte opera însăşi (fiecare dintre aceste arte posedă aşadar ceea ce se poate numi *formă primară* – modelul fenomenal deductibil), dar jocul organizării structurale decupează din ţesătura operei elemente pe care le oferă, ca subiecte reale, percepţiei şi semnificării. Aceste arte sunt, aşa cum spuneam mai sus, vorbind despre paradigma „realistă" în teatru, „duplicitare", metonimice, iluzioniste, fiind existenţe materiale care înainte de a fi percepute ca forme artistice, în acord cu legităţile proprii, sunt percepute ca forme ce semnifică în afara lor şi, în acelaşi timp, se deplasează spre exterior. În limbaj platonician acestea participă, înainte de toate, la modurile de a fi ale alterităţii (Souriau, 1947, p. 89).

Artele **prezentative** (de grad prim) sunt acelea în care organizarea formală a ansamblului elementelor ce formează universul operei este simplu şi în întregime inerent operei însăşi, al său veritabil şi unic subiect de atribuţie (*idem*, p. 88). Aceste arte sunt existenţe materiale care nu reprezintă în mod necesar ceva din afară, ci se auto-reprezintă, atrăgând lucruri din afară, sensul „mistic" inclus fiind acela al autoreferinţei şi autarhiei, acela al universului autonom. Cum spune Souriau, în termeni platonicieni, participă la Identic („participe du Même" – Souriau, 1947, p. 89).

În ceea ce priveşte literatura, Souriau este de părere că aceasta este o artă reprezentativă prin excelenţă, materialul său primar fiind limbajul şi semnificaţia, caracteristice atât uzului estetic, cât şi uzului pragmatic. Ceea ce ar fi prezentativ în literatură pentru scriitorul francez este prozodia pură. Prin extensie însă, am putea spune ca poezia reprezintă, în formele ei excesiv non-reprezentative (mai ales moderne), o formă de artă literară prezentativă. Ambiguitatea, opacizarea, depersonalizarea, metaforicul văzut ca „predicaţie bizară" şi nu bună analogie (Ricœur, 1984) fac din aceasta o formă în primul rând autarhică şi auto-reflexivă.

Dincolo de orice contraargumente, dincolo de mania clasificărilor, putem spune că o artă nu e neapărat prezentativă sau reprezentativă, ci mai degrabă are forme prezentative sau reprezentative. Teatrul, prin dispunerea scenică (decor, mişcare), apel la antropomorfism (actorul) şi limbaj verbal este o artă prin excelenţă reprezentativă, aşa cum muzica, prin lipsa motivării sunetului pus în armonie, reprezintă o artă fundamental prezentativă. Dar, cum există şi în muzică posibilitatea motivării armonice, la fel putem vorbi în teatru despre descompunerea reprezentării şi construcţie a unui imaginar autarhic. Prin apelul său la poezie, indeterminare, a-circumstanţialitate şi sincretism, teatrul simbolist este manifestarea timpurie a începutului autonomizării şi metaforizării (în sensul de căutare expresivă, dar şi în sensul tehnicii abstracte, „prezentaţioniste") unei forme artistice cu un puternic fond de implicare circumstanţială[71], manifestare fără de care nu va putea fi înţeles nici teatrul anilor '50.

---

[71] Teatrul este cea mai puternic instituţionalizată formă de reprezentare artistică, pentru că prin caracterul său special de comunicare implică şi prezenţa unei forme de regrupare socială (Ubersfeld, 1977 şi 1982, Pfister, 1988, Gadamer, 2000).

Cert este faptul că, odată cu fenomenul simbolist în teatru, vom putea trasa istoria teatrului secolului al XX-lea din perspectiva **coexistenţei a două manifestări concurente:** una populară, reprezentativă, realist-metonimică, aristotelică, şi alta mai degrabă „elitist-literară", prezentativă, metaforică, non-aristotelică. Una care, continuând canonic forme ale teatrului secolului al XIX-lea, se va manifesta în mod continuu[72] de-a lungul primei jumătăţi a secolului al XX-lea şi alta care se va manifesta mai degrabă discontinuu, în acelaşi timp, manifestare asemănătoare unui asalt în trepte ale unor ziduri de nepătruns.

Nu întâmplător, în chiar atmosfera cea mai simbolistă a sfârşitului secolului al XIX-lea (le théâtre d'Oeuvre) se va produce cel mai virulent asalt împotriva teatrului metonimic. Este vorba de punerea în scenă, la 10 decembrie 1896, a piesei lui Alfred Jarry, *Ubu-roi*, „veritabil strigăt de război anti-burghez" (Jacquart, 1974). Inventând un personaj contradictoriu (Ubu), Jarry va dezintegra în primul rând iluzia de individualitate, făcând din personajul său o abstracţiune[73] care se va răsfrânge mai apoi asupra tuturor elementelor dramatice. Dispariţia tri-dimensionalităţii spectaculare, prin punerea între paranteze a verosimilităţi determinărilor spaţio-temporale ale ficţiunii, dar şi ale decorului scenic ori prin îngroşarea exhibitorie a elementelor de teatralitate, face din *Ubu-roi* al lui Jarry (dar putem adăuga aici şi celelalte piese ale ciclului) o mostră de anti-realism, o mostră de imaginar în libertate absolută, al cărei efect imediat este scandalul, dar şi sugestia de reînnoire a relaţiei teatrale.

Autarhic şi autoreferenţial, teatrul lui Jarry este în primul rând de neînţeles din punctul de vedere al continuităţii istorice a teatrului francez. Chiar şi în mediul simbolist acest teatru pare prea virulent pentru a fi ferit de scandal. Abia mai târziu va putea da lecţii de teatralizare teoreticienilor moderni ai teatrului (Artaud) sau va putea fi evaluat alegoric, aşa cum o vor face criticii epocii „absurdiste"[74]. Nu

---

[72] „Dinspre drama burgheză înspre teatrul naturalist până la scena contemporană – scrie Liouré – există […] o continuitate fondată pe atracţia spre realismul familial, social şi moral" (Liouré, 1973, p. 109).

[73] O marionetă („pantin" este termenul lui Jarry).

[74] După Esslin (1977) Ubu este „caricatura feroce a burghezului egoist şi stupid văzut cu cruzime prin ochii unui şcolar", „o imagine terifiantă a naturii

ştim dacă Henri Béhar are dreptate atunci când spune că Jarry reprezintă un „mit fondator al gândirii moderne" (Béhar, 1973, p. 12), dar, în mod sigur, teatrul lui Jarry reprezintă prima manifestare avangardistă majoră în teatru. Dacă simbolismul, în întreaga lui desfăşurare, pare a întâlni caracteristicile avangardei (mai ales prin dispoziţia sa fundamental experimentatoare – Liouré, 1973, p. 148), teatrul lui Jarry lărgeşte contextul experimentator prin modalităţile sale radical revoluţionare de construcţie, care nu se ataşează atât criteriilor literare, cât mai ales celor specific teatrale. Nu întâmplător, odată cu Jarry se va vorbi despre reteatralizarea teatrului, al cărei rezultat se va concretiza în anii '50 prin conceptul de anti-piesă[75] (despre care vom vorbi mai încolo).

Reîntorcându-ne la dimensiunea istorică, putem observa cum, în momentul jucării piesei lui Jarry, simbolismul îşi pierduse deja coeziunea de câţiva ani. În 1897 Lugné-Poé rupea cu şcoala simbolistă, această ruptură având drept consecinţă diversificarea programului de la *Le théâtre de l'Œuvre*. Printre piese naturaliste (gen *La Noblesse de la Terre* de Maurice de Faramond) sau piese politice (ca *Les Loups* de Romain Rolland, tratând afacerea Dreyfus), teatrul simbolist, dar şi posibilele avataruri avangardiste pierd terenul. În atmosfera generală a începutului de secol se reinstalează curentul realist-metonimic, de suprafaţă: „După entuziasmele mistice ale anilor 1890, teatrul şi spiritele par să revină la o viziune mai concretă asupra lumii şi a omului" (Liouré, 1973, p. 144), succesele teatrului simbolist rămânând undeva în urmă, în categoria succeselor mondene şi literare (Liouré, 1973, p. 148). Bilanţul simbolismului rămâne însă unul pozitiv, fiind capabil să ofere, prin capacitatea sa de restaurare a sensului calităţii literare şi poetice (Liouré, 1973, p. 164), o deschidere către viitor.

De aici încolo şi până în anii '50 se vor manifesta doar sporadice, deşi puternice, atacuri împotriva teatrului realist-metonimic. Prima dintre ele are loc în timpul Primul Război Mondial (1917), atunci când se joacă *Les Mamelles de Tiresias*, piesa lui Guillaume Apollinaire, nu

---

animale din om" (p. 336). Micheline Tison-Braun (Tison-Braun, 1959, p. 90) vede în Ubu simbolul forţelor impersonale care conduc lumea, de la negarea Providenţei, a metafizicii, a inteligenţei, a simpatiei, simbolul inumanului din om şi al absurdului social care pun punct secolului umanist.

[75] Emmanuel Jacquart (Jacquart, 1974) spune că Jarry dă lecţii de deriziune unor autori ca Ionesco sau Vian.

de puţine ori trecută de critică în rândul teatrului suprarealist. Într-o prefaţă a piesei, Apollinaire îşi exprimă direct intenţiile anti-realiste, arătând că a dorit să creeze o dramă ca gen diferit de ceea ce a produs teatrul francez al ultimei jumătăţi de secol, în sensul indeterminării şi căutării, prin fantezie, a unei teatralităţi de prim grad:

> „Am denumit-o dramă, care înseamnă acţiune, pentru a stabili ceea ce o separă de acele comedii de moravuri, comedii dramatice, comedii uşoare care, de mai mult de o jumătate de secol, furnizează scenei opere dintre care multe sunt excelente, dar de grad secund, şi pe care nu le putem denumi decât piese. […] Am vrut să dau frâu liber acestei fantezii care este propria mea manieră de a interpreta natura, fantezie care, după moment, se manifestă cu mai mult sau mai puţină melancolie, satiră sau lirism, dar, întotdeauna şi pe cât e posibil, se manifestă cu un bun simţ în care este câteodată destulă noutate pentru ca să şocheze şi să indigneze, dar care va apărea oamenilor ca fiind de bună credinţă" (Apollinaire, 1965, pp. 865-866).

Printr-un detur anti-realist (sau, mai degrabă, anti-bulevardier) Apollinaire face o anticipare a ceea ce va deveni căutarea fundamentală a teatrului interbelic francez: *teatralitatea adevărată*. Începând de aici, toate formele teatrale anti-metonimice vor fi puse de istoricii teatrului francez sub influenţa acaparatoare a suprarealismului: „Dacă suprarealismul este relativ sărac în opere dramatice, el n-a exersat mai puţin o influenţă esenţială asupra teatrului modern" (Liouré, 1973, pp. 176-177). Libertatea scriiturii, fantezia invenţiei nu sunt, aşadar, decât începutul unui drum al cărui capăt va fi, în anii '50, universul oniric şi iraţional al noilor dramaturgi (*idem*). Dar, înainte de a spune că fenomenele teatrale ale anilor '50 sunt îndatorate suprarealismului şi lui Apollinaire, să nu uităm că tot ceea ce reprezintă mişcarea de înnoire fundamentale în teatru începe odată cu teatrul simbolist şi cu Jarry.

Şi, ca o consecinţă a acestor consideraţii, putem spune că, înainte de a oferi un model complet de artă teatrală nouă[76], piesa

[76] Influenţa fiind totuşi vizibilă: „Inspiraţia suprarealistă este de asemenea vizibilă în *Le Roi Pecheur* de Julien Gracq, *Les Epiphanies* de Henri Pichet, ca şi în piesele lui Schehadé, Arrabal sau Ionesco, unde prăbuşirea limbajului şi a gândirii logice creează un univers oniric şi iraţional" (Liouré, 1973, p. 177).

„suprarealistă" a lui Apollinaire, adăugându-se practicii teatrului simbolist şi fenomenului Jarry, a făcut posibile o serie de manifestări teoretice care pot fi subsumate, de-a lungul epocii de dinaintea celui de-al Doilea Război Mondial şi imediat după aceea, unei adevărate mişcări teoretice de **reteatralizare a teatrului**. Această mişcare reprezintă, de fapt, o **operaţie de însumare** a tot ceea ce curentul subteran al teatrului modern francez a oferit ca putere de opoziţie curentului realist-metonimic popular.

Poate cea mai coerentă dimensiune teoretică a ideii de reteatralizare a teatrului se regăseşte la Antonin Artaud (Artaud, 1997). Deşi se află ca situare temporală între Jarry şi Apollinaire, deşi afiliat la începuturile carierei sale mişcării suprarealiste (din care este exclus în 1928), A. Artaud, co-fondatorul, împreună cu Roger Vitrac (autorul unei piese construită în maniera lui Jarry, *Victor ou les enfants au pouvoir*, anunţându-l, în acelaşi timp pe Ionesco, cu *Jacques sau supunerea*), al unui teatru *Alfred Jarry*, se reclamă direct de la acesta din urmă. Într-o manieră mai radicală, Artaud va da dovadă de o dorinţă de înnoire care va deschide calea spre o punere sub semnul întrebării a tuturor fundamentelor teatrului, dar, mai presus de acestea, şi a tuturor fundamentelor culturii şi lumii contemporane.

În fapt, pentru Artaud reteatralizarea începe cu refuzul teatrului psihologic şi naturalist, de pe poziţii elitiste, Artaud refuzând teatrului bulevardier însăşi eticheta de teatru. În al doilea rând, se manifestă la acesta o neîncredere totală în limbajul verbal, care nu e un refuz pur şi simplu al cuvântului (să nu uităm că Artaud este şi un foarte bun poet), ci o redefinire a teatrului ca formă de manifestare artistică în care importanţa majoră o au limbajele de natură non-verbală, cele care dau o eficacitate magică, integrală, limbajului verbal. Această importanţă deosebită a limbajului gestual sau a mişcării face ca o sursă de inspiraţie, de factură contemporană, să se găsească în şcoala cinematografului mut (Chaplin, fraţii Marx) sau în jocul actorilor de circ. Toate acestea, combinate, fac ca adevărata măsură culturală a teatrului teoretizat de Artaud să fie nu realitatea şi discursurile raţionale, apropiate acesteia, ci mitul şi magia în formele sale ne-prostituate de cultură. Poate din această cauză se regăseşte la Artaud o nemărginită admiraţie a formelor de teatru tradiţionale şi, în acelaşi timp, exotice, ca teatrul balinez.

Toate aceste deziderate de construcţie au ca rezultat un adevărat regat al oniricului, în care poezia este esenţa.

Manifestele teatrului *Alfred Jarry* şi cele ale proiectului *Teatrului Cruzimii* (sintetizate în *Teatrul şi dublu său*) sunt modalităţile cele mai revoluţionare pe care, până în anii ’50, curentul subteran al teatrului le proiectează pentru a încerca o atragere a spectatorului în interiorul esenţei adevărate a teatrului şi, prin accesul la aceasta, la revolta şi libertatea absolută. Concepând spectacolul ca eveniment (ca ieşire din obişnuinţă) grav şi „violent”, beneficiind de un dinamism interior direct îndreptat înspre **corpul** şi **inima** spectatorului, Artaud caută o dezvoltare nouă a raporturilor cu spectatorul, dezvoltare care să-l facă pe acesta să se pună în relaţie directă cu angoasele şi preocupările esenţiale ale vieţii. Este, aşa cum sugerează R.C. Lamont, o nouă manieră de reevaluare, pe o dimensiune nietzscheeană, a mai vechiului concept aristotelic de *catharsis*:

> „Orice artă mare invită mintea să împărtăşească un delir, şi astfel, forţele violente – prezente în univers şi potenţiale în toate fiinţele umane – trebuie să fie dezlănţuite pe scenă. În momentul în care «cruzimea» se eliberează în audienţă, aceasta permite, în schimb, eliberarea sensibilităţii audienţei. În această manieră redefineşte acest Dionyssos al secolului XX catharsisul” (Lamont, 1973).

Toate aceste teoretizări au fost dublate de Artaud de o practică regizorală şi scriitoricească cu impact imediat aproape nul. Se pare că tot ceea ce proiectele teoretice ale teatrului Alfred Jarry şi Teatrului Cruzimii preconizează sunt sufocate, pe de-o parte, de haosul diferitelor mişcări de avangardă, iar pe de altă parte de popularitatea unor forme teatrale aflate mai aproape de curentul realist-metonimic. Artaud a avut o influenţă deosebită nu asupra autorilor noului teatru, care refuză această filiaţie, ci mai degrabă asupra regizorilor care vor aduce, mai târziu, la lumină piesele acestora (J.L. Barrault, R. Blin), această influenţă arătând dimensiunea mai degrabă teoretică a căutărilor sale teatrale.

Oricum, epoca în care trăieşte Artaud este dominată, în ceea ce priveşte scena, de ceea ce criticii denumesc în mod constant „epoca celor patru maeştri” (Surer, 1968), adică epoca lui P. Claudel, J. Giraudoux,

J. Cocteau şi J. Anouilh. Departe de a considera aceşti dramaturgi ca aparţinând curentului realist metonimic, se poate observa dimensiunea livrescă a pieselor acestor autori, dimensiune care încearcă recuperarea unor modele teatrale tradiţionale şi remodelarea lor pe tiparul structural al contemporaneităţii. Apelul la mituri (mai vechi sau mai noi), dispreţul pentru acţiune, pasiunea tiradelor, gustul pentru idee ca forţă majoră a conflictului dramatic, ne fac să considerăm teatrul celor „patru maeştri" mai degrabă un teatru reprezentaţionist, beneficiind de o subtilă dozare a instrumentelor sale realist-metonimice înspre alegoric.

De aceeaşi predispoziţie spre alegoric, prin mijloace specifice, ni se pare a beneficia şi teatrul lui Sartre sau Camus, continuatorii (în ceea ce priveşte alegorismul reprezentaţionist) „celor patru maeştri", în epoca ocupaţiei şi în anii de imediat după război. În ceea ce priveşte operele ambilor scriitori, situaţia este relativ simplă: în structura mitului antic aceştia fac mici modificări care se vor dispune spre a ilustra idei filosofice (Surer, 1968).

În 1951, într-un interviu, J.P. Sartre declara că „existenţialismul este studiul, ce se vrea concret, al unui număr de atitudini omeneşti", sugerând că literatura ar putea să zugrăvească pe înţelesul tuturor aceste atitudini (în Paul Surer, 1968, p. 270). Iată că Sartre îşi propune explicit să-şi ilustreze propria filosofie prin intermediul artei. O făcuse, în 1938, cu romanul *Greaţa*, o va face în anii '40-'50 cu piesele sale celebre: *Les Mouches* (1943), *Huis clos* (1944), *Morts sans sépulture* (1946), *La Putain respectueuse* (1946), *Les Mains sales* (1948), *Le Diable et le Bon Dieu* (1951). E adevărat, epoca era predispusă la astfel de formule teatrale. Perioada de ocupaţie şi aceea de imediat după eliberare, ideologia de stânga şi angajamentele ei fac din teatrul lui Sartre în acelaşi timp o variantă a teatrului politic, dar şi o variantă (ilustrativă) a propriei filosofii. Spre exemplu, aşa cum spune V. Popovici (Popovici, 1998), Oreste din *Les Mouches* este personajul în jurul căruia se aliniază astfel de idei ca alegere, responsabilitate, libertate, situaţie, angajare.

De fapt, şi Sartre şi Camus, deşi nu se manifestă teoretic, fac ca punctul de pornire al teatrului lor să fie o minimă teorie a tragediei sau mai degrabă o minimă problematizare a noţiunii de tragedie[77]. Dacă

[77] A se vedea, în acest sens, A. Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, Gallimard, 1962, mai ales *Conférences sur l'avenir de la tragédie*, ţinută în 1955 la

Albert Camus (Camus, 1962, pp. 1701-1711) consideră că tragedia e posibilă doar în perioade de ruptură, pentru Sartre (Sartre, 1992, pp. 19-20) tragedia este, contrar părerilor încetăţenite, un ***teatru de situaţii*** şi nu de caractere, construit pe o dialectică între situaţia limită şi alegere. Astfel, încă din această minimă problematizare, se întrevede o structură realist metonimică, al cărei principiu de construcţie este ***alegoria***. Rana istorică reprezentată de epoca anilor '40-'50 (situaţia criză) va genera, în acelaşi timp, un set de luări de poziţie, cât şi explicaţii de natură filosofică ce vor construi gustul public pentru piesele celor doi. Tragedie (tragedia epocii), revoltă şi absurd sunt termenii care vor flata intelectual publicul ieşit din perioada cea mai ruşinoasă a istoriei franceze.

Sartre şi Camus reprezintă, de fapt, punctul final al istoriei constituirii orizontului de aşteptare al noului teatru şi, implicit, al teatrului ionescian. Şi acest punct final nu are cum să nu fie, în virtutea mişcărilor forţă ale întregului curent modern al teatrului francez, decât unul paradoxal, sau, mai degrabă, **duplicitar**. Pe de-o parte, continuând alegorismul teatrului francez interbelic (teatrul poetic, cei „patru maeştri"), Sartre şi Camus procedează la o organizare structurală puternică a alegoriilor propuse înspre concepte care se raportează direct, nevoalat, la scrierile lor non-artistice, şi, din acest punct de vedere, continuă, încununează şi depăşesc (prin caracterul „bine construit" al pieselor lor, dar şi prin aluziile alegorice pe care şi le propun) curentul popular (în dimensiunea sa complexă) pe care l-am denumit *realist-metonimic*. Pe de altă parte, însumează o întreagă tradiţie filosofică pe care reuşesc să o prindă în concepte care par să se ataşeze lumii contemporane. Iar din această sumă de procedee se naşte sugestia unui teatru care, părând că părăseşte domeniul realist, păşeşte în cel al unei realităţi mai „profunde" şi mai penetrante pentru gustul epocii, acela al absurdului lumii moderne. Tehnicile reprezentaţioniste, de care beneficiază teatrul celor doi, configurează un dublu simbolic acesteia, dublu simbolic care nu este reprezentarea lumii, ci interpretarea, reconstrucţia ei filosofică.

Anii '50 înseamnă, din punctul de vedere al faptelor teatrale, un câmp de desfăşurare haotic, plin de discontinuităţi şi disocieri, în

Atena, dar şi J.P. Sartre, *Un théâtre de situations*, Gallimard, Paris, 1992.

care vocea cea mai autorizată o reprezintă teatrul lui Sartre şi Camus. După Liouré (Liouré, 1998, pp. 103-104) „viaţa scenică a secolului al XX-lea este imaginea şi măsura unei epoci bulversate din punct de vedere istoric, ideologic şi estetic, în căutarea adevărului său, a sensului său şi a limbajului său". În 1946 E. Salacrou se indigna de faptul că teatrul e străin şi indiferent la preocupările şi angoasele contemporane. Această opinie se ataşa unei lecturi de suprafaţă a întregii vieţi scenice franceze de dinainte şi imediat după cel de-al Doilea Război Mondial. Teatrul francez a fost însă întotdeauna prea aproape, mult prea aproape de epoca sa. Atunci când apela la istorie şi mit, o făcea pentru a evita vulgaritatea demonstraţiei esenţiale sau, în timpul ocupaţiei, cenzura (Sartre şi Anouilh sunt cele mai celebre exemple), atunci când făcea apel la dezbaterea metafizică (Claudel, Sartre, Camus), o făcea din perspectiva unor exigenţe faţă de realitate. Cel mai departe de epocă (dar, în mod paradoxal, aproape de simţul comun) este poate doar teatrul bulevardier prin simplificările sale fals-realiste. De aceea asistăm, spre sfârşitul războiului, la un regres al comediei şi al uşorului în teatru şi la o popularitate din ce în ce mai crescândă a dezbaterilor propuse de teatrul aşa-zis existenţialist (Surer, 1968). Însă ceea ce caracterizează foarte bine epoca anilor '50 este un soi de „estetică a disonanţei" (Liouré, 1998, p.127 şi urm.) care poate fi explicată nu numai istoric, ci şi estetic. Aşa cum am văzut, istoria teatrului modern francez poate fi rescrisă foarte uşor ca o istorie a disocierilor şi rupturilor, ca o istorie a opoziţiilor. E vorba, în primul rând, de o disonanţă citibilă în interiorul întregului perimetru al istoriei teatrale. Dar, nu în ultimul rând, e vorba de conştiinţa unor rupturi profunde care vor fi puse în scenă de curentele subterane ale întregului teatru francez sub forma unor disonanţe conceptuale, textuale şi performative care formatează, teoretic mai ales, reprezentaţiile teatrale. Aceasta este adevărata disonanţă care este chiar originea teatrului nou. Cert este faptul că aceste curente (manifestări) subterane rămân întotdeauna în interiorul unor cercetări metateatrale, fără orgoliul de a da o interpretare lumii, ci doar cu acea conştiinţă de a penetra într-o analitică a limbajului teatral şi, drept consecinţă, a limbajelor de orice tip. Prin aceasta, respectivele curente subterane (metaforice, prezentative) sunt mai aproape de spiritul timpului lor (conştiinţa modernă) decât oricare dintre curentele realist metonimice sau alegorice.

Aşa cum am putut vedea din descrierea opoziţiilor fundamentale ale istoriei teatrului modern francez, perpetua redefinire a artei teatrale de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi de-a lungul primei jumătăţi a secolului al XX-lea ia aspectul unor căutări anti-realiste. Deşi Pavis (Pavis, 1998, art. *Re-teatralizarea*, p. 395) spune că acest fenomen este o mişcare de opoziţie împotriva naturalismului, am putut vedea că, de fapt, naturalismul nu este decât unul dintre episoadele unui curent mai larg, al cărui model presupunea realizarea unei iluzii de *naturalitate* scenică, ascunzând urmele procedeelor prin care se ajungea la această iluzie. Oricum, dimensiunea fundamentală a acestei mişcări, tributară, în primul rând, noii estetici moderne, este aceea de îngroşare a „regulilor şi convenţiilor scenice" (Pavis, 1998, 395), aceea a dezvăluirii procedeului, pentru o mai bună punere în evidenţă a specificului teatrului, ca artă autonomă. Născută din refuzul colaborării cu realul, semnificaţia unei atari producţii este, în primul rând, o semnificaţie „metartistică", „prezentativă", care îşi va boicota identificarea cu realul. Poate din acest punct de vedere respectivul mod de a face teatru va apela la forme teatrale antice, exotice sau la metodele performative contemporane (circ, music-hall)[78].

Sfârşitul războiului face ca această implicare analitică metateatrală să pară a lua sfârşit. Nu mai este nici timpul, nici locul pentru un boicot al istoriei şi al realului. Este timpul acţiunii şi teoretizării acesteia. Prin atitudinile şi teoretizările lor, dar şi prin teatrul care ilustrează gustul intelectualităţii scindate de război, pentru atitudine, Sartre şi Camus pot să reprezinte, imediat după război, vocea aparent autentică a noii epoci, voce predispusă la concepte, teoreme şi, în teatru, la alegoria acestora. E timpul pentru idei.

[78] Performanţa teatralizată este „încercarea de a crea, pe o scenă care apare ca atare, un multiplu joc combinat în care actorul, folosind în mod conştient instrumente teatrale vechi, sau reinventându-le ad-hoc, face apel la plăcerea şi instinctul spectatorului pentru joc" (Dort, 1984, p. 11).

Orizontul de aşteptare al anilor ’50 şi „istoria” configurării lui. Dimensiunea ideologică

Aşteptările anilor ’50 sunt, din acest punct de vedere, foarte precise. E vorba, pe de-o parte, de aşteptări formale care, în linii generale, sunt acelea perpetuate de dimensiunea populară, realist metonimică) a manifestărilor dramatice de mai înainte (nuanţate de dimensiunea alegorizantă a teatrului existenţialist), iar, pe de altă parte, e vorba de aşteptări ideologice precise, ale căror nume vor fi de acum încolo *existenţialismul sartrian* şi *filosofia absurdului* a lui Camus.

În ceea ce priveşte dimensiunea formală, aceasta se conformează unor aşteptări punctuale a căror enumerare reflectă un punct de vedere conservator, care nu e dispus deloc la inovaţii radicale. În rezumat, ele pot fi enumerate fără probleme. Ficţiunea este localizată într-un timp şi spaţiu precizat, adică un timp şi un spaţiu nu neapărat „reale”, ci care beneficiază de o coerenţă de construcţie, verosimilă din punct de vedere al datelor realităţii istorice sau culturale (reactualizările mitologice – Giraudoux, Anouilh, Sartre, Camus). Personajul are, el însuşi, o coerenţă antropomorfică ce tentează caracterizările psihologizante sau, atunci când e vorba de teatrul lui Camus sau Sartre, tentează interpretarea lui ca „simbol” al unei atitudini umane. Coerenţa ficţiunii şi coerenţa personajelor nu pot fi realizate fără o coerenţă a acţiunii care beneficiază de o sintaxă liniară (conflict, criză, deznodământ). Tuturor acestor coerenţe li se adaugă cea a limbajului care funcţionează ca mijloc de comunicare (legătură) în interiorul ficţiunii, dar şi ca mijloc de comunicare semnificativă cu spectatorul. Limbajul personajelor se întrepătrunde cu limbajul scenic, fără ca rupturi vizibile să se producă între acestea. De remarcat este, la acest nivel, al limbajului, dimensiunea literară a textelor, înţelegând prin aceasta atotputernicia limbajului verbal faţă de celelalte limbaje implicate în configurarea întregului dramatic. Singura disonanţă vizibilă este, cel puţin în teatrul existenţialist, cea tematică, acest tip de teatru funcţionând ca o modalitate de **spectacularizare a crizei**.

În ceea ce priveşte cea de-a doua dimensiune, cea pe care am numit-o ideologică, aceasta are o desfăşurare mai amplă, la nivel teoretic fiind la fel de coerentă ca şi oglinda ei literară. Iar lucrul cel mai important este că această dimensiune se poate urmări plecând dinspre filosofie înspre literatură.

Existenţialismul şi popularitatea sartrianismului

Filosofia existenţialistă este o filosofie spectaculară. Ea implică în acelaşi timp un „personaj" (eul existent), dar şi o punere dramatică în scenă (lumea imediată) a acestuia. Nu întâmplător, Emmanuel Mounier îşi începe a sa „Introducere în existenţialisme" (Mounier, 1962) cu enunţarea temei fundamentale a existenţialismului, aceea a **trezirii filosofice**, temă fundamental dramatică. Geneza existenţialismului (împinsă de Mounier înapoi în timp până la Socrate, stoici sau Sf. Augustin) este una conflictuală, constând în repudierea orgoliului raţiunii umane, posesoare a unui instrument atotputernic – *gândirea* – capabil să stăpânească (prin clasificare şi utilizare) lumea obiectuală:

> „Existenţialismul refuză să abandoneze omul la îndemâna unui instrument, înainte de a cunoaşte agentul care-l va utiliza, fiinţa sa, posibilităţile sale, semnificaţia sa" (Mounier, 1962, pp. 15-16).

De aceea poate că existenţialismul ar trebui văzut, într-o manieră mai largă, ca mod de gândire care se înrădăcinează în singularitatea existenţei trăite şi nu într-un sistem inteligibil care supune existenţa unei ordini raţionale (*Dictionnaire de philosophie*, 2000, art. *Existentialisme*).

De fapt, filosofia existenţei se naşte ca filosofie anti-sistemică, acordând, în demersul său, prioritate omului în faţa lumii şi a ideilor. Recuzând principiul fundamental al filosofiilor raţionalizante, acela care afirmă că fiinţa umană este îmbogăţită de cunoaştere, existenţialismul denunţă filosofia tradiţională de a fi construit „ficţiunea unei lumi care e o lume *pentru* [s.a.] nimeni" (Mounier, 1962, p. 16), „pură obiectivitate

fără obiect" (*idem*). Kierkegaard spunea că nu putem avea un sistem al existenţei pentru că întotdeauna sistemul se interpune ca suprafaţă opacă între gânditor şi lume. De aceea, filosofia existenţei va gândi existenţa umană ca existenţă personală şi creatoare (ca „pasiune a înţelegerii" – Mounier, 1962, p. 18) aflată în căutarea unui adevăr de dincolo de opacităţile discursurilor filosofice sistematizatoare, a unui adevăr din imediata sa apropiere. De aici se nasc paradoxurile acestei filosofii care nu pot fi explicate decât prin paradoxurile modurilor de a gândi subiectul uman. De aceea o incursiune în filosofia existenţialistă nu se poate face fără o incursiune în istoria figurilor subiectului.

Dacă definiţia subiectului ca substanţă (*ousia* – Platon, Aristotel) pare la prima vedere ne-paradoxală şi autonomă („subiectul este acel lucru în care totul se afirmă şi care nu este afirmat el însuşi de un alt lucru" – Aristotel, *Metafizica*, 1028 b37), această autonomie dispare odată cu intrarea în reţeaua de caracterizări şi definiri generice, proprie cunoaşterii, care utilizează categorii şi predicate. Aşa cum arată Hélène Védrine, într-o remarcabilă analiză a figurilor istorice ale subiectului (Védrine, 2000), până la începuturile filosofiei existenţialiste subiectul este ori un concept categorial (subiectul – cetăţean al lui Rousseau – supus legilor, intereselor particulare sau raţionalităţii comunitare, sau subiectul – *cogito*, subiectul conştiinţă de sine – la Descartes) ori un concept neunitar, supus capacităţii generalizatoare a gândirii, dar imaginabil (ca la Kant) doar ca disonanţă între un eu pur (despre care nu se poate spune nimic) şi unul empiric (ca obiect al unor cunoaşteri diverse), care este un concept relaţional, adică un concept care poate fi integrat unor ierarhizări şi clasificări. De aceea, putem observa, în epoca modernă, o „explozie a subiectului", care înseamnă dispariţia subiectului constituant absolut (dar şi slăbirea capacităţii taxonomice a raţiunii) şi începutul unui mod de a gândi subiectul în aspectul său concret. Un subiect gândit în aspectul său de existenţă şi nu de esenţă, cum spune mai târziu Sartre în *Fiinţa şi neantul*. Astfel, asistăm, odată cu Kierkegaard, la detronarea unei „filosofii a vederii" (Védrine, 2000, 32) în favoarea unei „filosofii a întrepătrunderii" („philosophie de l'entrelacement"), a chiasmului, o filosofie a experienţei, a cărnii, a trupului, a naturii umane (*idem*). Acest tip de filosofie va caracteriza demersul principalilor filosofi existenţialişti de la Kierkegaard, trecând

prin Heidegger şi până la Sartre). O filosofie a personalităţii şi nu a persoanei.

Considerând omul ca fiind pierdut pentru gândire în sistemele categoriale ale filosofiei tradiţionale şi, în acelaşi timp, pierdut pentru sine, în sistemul obişnuinţelor comune (acel univers al imediatului la Kierkegaard), în indiferenţă sau pre-ocupare (Heidegger), în naturalul ca mască seducătoare a evidenţelor (K. Jaspers, G. Marcel), primul demers al filosofiei existenţei va fi acela de a aminti omului calitatea sa de existent. Vigilenţa faţă de sisteme primite de-a gata este cuvântul de ordine al existenţialismului. Aşa cum arată şi Mounier (Mounier, 1962: 23), pentru Kierkegaard adevărata cunoaştere este aceea a „gânditorului subiectiv", a exista fiind prima sa grijă, existenţa din jur – supremul său interes. Fiinţa va deveni un concept inepuizabil, ce nu poate fi constatat, ci recunoscut, care va necesita o gândire continuă văzută ca un drum în desfăşurare şi nu ca punere în ordine (G. Marcel). Grija totalităţii va fi înlocuită, de pe-acum, de grija intensităţii şi autenticităţii. Dacă, în filosofia tradiţională, grija pentru totalitate se manifesta ca bună capacitate de problematizare, filosofia existenţială va enunţa, odată cu G. Marcel, primatul capacităţii de angajare personală în **problemă**, care face ca aceasta să fie transformată în **mister**. Dacă pentru G. Marcel problema este dificultatea care se află în faţa unui individ (a mea ca existent) şi care îi barează calea, misterul este problema în care individul (eu) se simte (mă simt) angajat, în care individul (eu) este (sunt) în chestiune, individul ca existent (eu) în totalitatea sa (mea). Astfel, demersul filosofic va deveni convertire, *metanoia* (Mounier, 1962, p. 32) şi nu va mai fi achiziţie, acumulare cognitivă, ca mai înainte. Devine tăcere, intensitate, progresie, meditaţie, toate în acelaşi timp, aflându-se dincolo de falsele clarităţi.

Această implicare autentică în procesualitatea gândirii implică o concepere militantă a inteligenţei, văzută (ca la Jaspers) ca tensiune şi luptă, dar şi o viziune dramatică a omului ca o conştiinţă responsabilă (capabilă de un răspuns imediat) în faţa existenţei şi a incertitudinilor ei. De aceea, poate, odată cu Kierkegaard, limbajul filosofiei existenţialiste va fi impregnat de un veritabil vocabular al culpabilităţii şi, implicit, al tragicului. Rezultatul este, aşa cum anticipam, o filosofie spectaculară, acest spectacular conotând în acelaşi timp tragicul destinului uman,

punerea în scenă a gândirii a omului ca existent aici şi acum şi autenticitatea aproape hipnotică a jocului conştiinţei umane.

Din aceste cauze ni se pare a fi mai mult decât sugestivă analiza lui Emmanuel Mounier (Mounier, 1962) asupra *existenţialismelor* (sic!), analiză centrată în jurul a ceea ce el denumeşte „concepţia dramatică asupra existenţei umane", în jurul căreia se înscriu, pe o circumferinţă în progresie, temele fundamentale comune existenţialismelor de orice tip.

Prima temă este aceea a ***contingenţei fiinţei umane***. Orchestrată întâia dată de Pascal, această temă funcţionează ca un cadru general al filosofiei existenţei. Omul este văzut ca un fapt gol, orb, fără sens, ca determinare proiectivă, este aici, aşa, fără motiv (Sartre), este facticitate care nu poate fi eludată de trezirea la conştiinţă. De aici sentimentul de vid, de părăsire în neantul prezenţei (Heidegger). Această situare în contingenţă este esenţială pentru filosofii existenţei, fiind punctul de plecare al celei de-a doua teme, ***neputinţa raţiunii***, temă fundamental critică. Criticând sistemul filosofic al lui Hegel ca împlinire supremă a raţionalităţii, amestec de ştiinţă şi non-ştiinţă, provocare mai degrabă decât certitudine, Kierkegaard evidenţiază un paradox fundamental al raţiunii, care „ţâşneşte în punctul de întrepătrundere dintre eternitate şi istoricitate, dintre infinit şi finit, speranţă şi disperare, dintre transraţional şi raţional, dintre indicibil şi limbaj" (Mounier, 1962, p. 43). E un paradox care rupe toate conforturile gândirii, provocând un scurtcircuit metafizic. Din acest punct filosofia devine o filosofie a neputinţei, fără de care filosofia ar deveni neputincioasă. Aici, în acest moment dramatic al paradoxului conştientizat, îşi va face apariţia cea de-a treia temă, aceea a ***tresăltării fiinţei*** (*le bondissment de l'être humain*). Neputinţa raţiunii nu presupune o filosofie a omului disperat, nu e un *quietism* al nefericirii, un stoicism al amărăciunii ci, dimpotrivă, putere-de-a-fi (Heidegger), elan, salt, fiinţă-înaintea-sinelui. Este, după Jaspers, ***transascendenţă*** (fiinţă umană care tinde spre un dincolo al existenţei) sau, după Heidegger, ***transproscendenţă***, proiecţie în afara omului şi dincolo de el, fără a schimba lumea. E, în acelaşi timp, putere de reflecţie sau putere de expansiune, e capacitate de îmbogăţire în raport cu fiinţa brută, este fiinţă-pentru-sine („être-pour-soi" – Sartre). Toate aceste accente dramatice sunt prilejuite de o filosofie a temporalităţii vizibilă

de-a lungul întregului filon existenţialist modern, de la Kierkegaard la Sartre, cu importanţa deosebită care o va avea la Heidegger.

Conştiinţa temporalităţii (a aruncării în timp) prilejuieşte cea de-a patra temă evidenţiată de Mounier, aceea a ***fragilităţii fiinţei umane***, constând în conştiinţa precarităţii continue a existenţei individuale, care nu cunoaşte niciodată o împlinire. Ritmul propriu fiinţei e, aşadar, unul al crizei (p. 50) sentimentul dominant al acestei condiţii fiind ***angoasa*** (Kierkegaard) sau, în accepţiunea heideggeriană a termenului, nelinişte (***Sorge***), ca semn al autenticului condiţiei umane. Strâns legată de aceasta, a cincea temă nu poate fi decât cea a ***alienării***, adică tocmai acea susceptibilitatea particulară în ceea ce priveşte impietatea fiinţei resimţită ca alteritate (p. 57), susceptibilitatea esenţială faţă de certitudinile alterităţii, faţă de scop şi împlinire. Neputinţa împlinirii va genera o a şasea temă, cea a ***finitudinii şi a urgenţei morţii.*** Viaţa existentului este limitată de situaţiile limită din care cea supremă este moartea. Dar, dacă pentru Heidegger moartea e posibilitatea noastră supremă, fiinţa umană fiind fiinţă-pentru-moarte, pentru Sartre moartea e contingenţa radicală, cea care fixează existenţa în imobilitatea nimicului. Astfel, în dezvoltările târzii ale existenţialismului, moartea va conota însuşi absurdul („Este absurd că ne naştem, este absurd că murim" – va spune Sartre în *Fiinţă şi neant*). O a şaptea temă este situată pe aceleaşi coordonate ca şi cea de dinainte: ***singurătatea şi secretul***. Aceasta va avea dezvoltări care vor face referire la solitudinea originară a existentului, datorată păcatului originar şi abandonului umanităţii de un Dumnezeu ascuns şi tăcut, dar vor avea o nuanţă aparte, aceea a unui *homo absconditus*. Existentul este, în această dezvoltare, privat de comunicare, cuvântul fiind invocaţie de dincolo de abis (Jaspers). Totalitatea şi alteritatea nu sunt negate, ci sunt văzute doar ca imensitate în care omul e singur (G. Marcel). A opta temă, ***neantul***, este, după Mounier, o dezvoltare târzie a existenţialismului, în particular la Sartre, cel care teoretizează o disonanţă între realitatea umană şi efortul perpetuu al acesteia spre plenitudine, spre coincidenţă cu sine. Am putea adăuga că, în mare, această a opta temă specific sartriană, anticipează şi definiţia pe care Camus o dă absurdului, adică aceea că absurdul se naşte din comparaţia între iraţionalitatea lumii şi tentaţia omului spre raţionalizarea ei sistematică.

Sinteza tematică pe care o face Emmanuel Mounier este, în mod evident, una mai amplă şi mai precisă decât rezumatul nostru. Important însă pentru demersul nostru este cu totul altceva: sugestia că, în sine, întreaga filosofie existenţială e o construcţie dramatică cu o sintaxă precisă a cărei temă fundamentală e *criza existenţei umane*, prinsă în limitele modernităţii sociale triumfătoare. Iată un prim germene al ideii absurdului de mai târziu, dar şi a dimensiunii tragice a acesteia. Odată aceste limite conştientizate (prin Nietzsche şi Kierkegaard), va fi imposibil de fundamentat, din punct de vedere filosofic, o gândire ca imagine sistematică a realităţii. Dacă, de la Kierkegaard încoace, existenţialismul este o reacţie pesimistă împotriva filosofiei fericirii şi a triumfului umanităţii, reacţie căreia i s-au adăugat disperările prilejuite de istoria recentă a Europei, nu este mai puţin adevărat că această reacţie, ca punere în operă (mai precis spectacularizare) a disperărilor prilejuite de lumea modernă, a avut întotdeauna un efect cathartic şi de reconstrucţie. Este conştiinţă, arătare a fatalităţii adevărate, dar şi speranţă. Existenţialismul e, aşadar, tragic, în sensul antic al cuvântului, şi nu teatral. Mounier e foarte clar:

> „În termeni foarte generali, am putea caracteriza această gândire *ca o reacţie a filosofiei omului împotriva exceselor filosofiei ideilor şi a filosofiei lucrurilor* (s.a.). Pentru ea, nu atât existenţa în extensiunea sa totală, ci existenţa omului este problema majoră a filosofiei. Ea reproşează filosofiei tradiţionale de a nu fi cunoscut-o suficient în profitul filosofiei lumii sau a produselor spiritului" (Mounier, 1962, pp. 8-9).

–, arătând că, de fapt, ceea ce este denumit existenţialism acoperă o foarte vastă arie curativă care, plecând de la Kierkegaard, trece, odată cu Jaspers, prin şcoala fenomenologică germană care se va prelungi înspre personalismul lui Gabriel Marcel, odată cu Soloviev, Şestov şi Berdiaev, prin ortodoxismul rus, odată cu Buber, prin cel iudaic, odată cu Kafka, spre literatură, iar, odată cu poarta deschisă de Nietzsche, se va desfăşura spre existenţialismul ateu profesat de Heidegger şi existenţialismul, în acelaşi timp ateu, activist şi popular, al lui Sartre. Această ramură, e adevărat, importantă, va fi considerată cu precădere drept adevăratul existenţialism[79]. Căci, în sens restrâns, eticheta existenţialistă regrupează

[79] Mounier e categoric spunând că această ramură este, „în mod abuziv", considerată drept întregul existenţialism (Mounier, 1962: 14).

doar pe Kierkegaard (ca precursor), pe Heidegger (o sinteză a filosofiei sale timpurii), masiv pe Sartre, Merleau-Ponty, eventual Camus, iar ca teme fundamentale un potpuriu schematic de teme care nu reprezintă în întregime aventura, spectaculoasă, a filosofiei existenţei, nici măcar pentru secolul al XX-lea.

Despre acest schematism vom vorbi acum, încercând câteva explicaţii. Mulţi dintre exegeţii fenomenului existenţialist, după ce trec prin realitatea ideatică vastă, paradoxală şi prolixă pe alocuri, văd în acesta mai ales o sugestie de atitudine pragmatică privind explorarea libertăţii umane, dar şi o declaraţie a autonomiei fiinţei individuale, declaraţie moştenită din existenţialismul etic al lui Kierkegaard şi Nietzsche. De exemplu, Frederick A. Olafson (citat în Warnock, 1970, 132) vede existenţialismul nici mai mult, nici mai puţin decât *eliberare*, lucru care ni se pare de foarte mare importanţă atunci când se încearcă explicarea popularităţii filosofiei existenţialiste imediat după război. E vorba însă, aşa cum am văzut, de o serie mult mai amplă de „eliberări", dintre care, poate, cea mai importantă este aceea de tirania logicii exterioare individualului care, la nivel înţelegerii, este concretizată într-o eliberare de tirania conceptelor, abstracţiunilor şi generalităţilor filosofiei tradiţionale (datorată filiaţiei fenomenologice). Aceasta este doar o parte a explicaţiei. Mai este însă o alta. De fapt, existenţialismul, în formele sale târzii şi populare (la Sartre), devine un mod concret de apropiere faţă de abstract, un mod particular de asimilare a generalului. Mary Warnock (Warnock, 1970, 133) numeşte „imaginaţie concretă" (*concrete imagination*) această tehnică (apropiată de conceptul de imaginar al lui Sartre însuşi din *L'Imaginnaire*), făcând ca existenţialismul să poată să se apropie aşa de mult de literatură. În fapt, dacă ne amintim de tehnica jurnalului la Kierkegaard, de analogiile poetice ale lui Heidegger sau de imaginile literare (din teatru şi roman) ale propriilor concepte filosofice din literatura lui Sartre, putem remarca fără dubiu că filosofiile existenţei nu-şi propun deloc să caute o expresie clară şi delimitatoare, ci sunt mai degrabă căutarea unui stil şi a unei viziuni a lumii. Prin această **imaginare concretă**, duşmană a filosofiei academice şi a ştiinţei, a putut deveni existenţialismul (în varianta sa populară) un climat filosofic, politic şi literar (toate întrepătrunzându-se)

cu un puternic spirit misionar care a făcut convertirile mult mai uşoare. Iar, nu în ultimul rând, dispunerea dramatică a aventurii intelectului în demersul filosofiei existenţei, apropiată unui dramatism trepidant al vieţii moderne, vine să întregească, încununând-o, seria explicaţiilor popularităţii existenţialismului.

Forma sartriană (târzie, în ordine istorică) a existenţialismului este, aşa cum observă o bună parte a exegeţilor (Védrine, 2000, Delacampagne, 1998 etc.), cea mai populară, în primul rând datorită teatralităţii sale:

> „Ceea ce admiră însă, în 1945, marele public este tocmai modul în care Sartre – dramaturg de geniu – îşi teatralizează gândirea, îşi regizează ideile, oferindu-le drept decor strada ori cafeneaua, pe scurt modul în care conferă o dimensiune universală situaţiilor celor mai banale din viaţa cotidiană.
>
> Monodrama chelnerului, accidentul de motocicletă, femeia care îşi abandonează, fără nici o urmă de sentiment, mâna bărbatului care îi face curte exemplifică astfel o nouă psihologie concretă, eliberată de clişeele introspecţiei. Acest existenţialism, acest mod de a mânui realul, de a ridica trăirile la rangul de filosofie, explică, în ambianţa efervescentă din Saint-Germain-des-Près, succesul lucrării *Fiinţa şi neantul*. Din păcate, acesta va avea, în schimb, drept efect o indiferenţă aproape generală faţă de conţinutul pur filosofic al textului. Foarte rar o carte de succes va fi atât de puţin citită, încă de la început – inclusiv de cenzorii ocupaţiei germane" (Delacampagne, 1998, pp. 195-196).

Existenţialismul sartrian are o evoluţie sinusoidală în care conceptele şi înlănţuirea ideilor vor fi dublate de imagini literare, punctul culminant al manifestării sale fiind anii '40. După ce îl descoperă pe Husserl (în 1930, prin intermediul lui Levinas), Sartre pleacă pentru studii la Berlin în 1933, după care, revenind la Paris, scrie (în 1936) un scurt eseu intitulat *Transcendenţa egoului* (*La transcendence de l'ego* – Sartre, 1972). Acesta este o analiză critică (în fapt o suprimare[80]) a noţiunii husserliene de „subiect transcendental" prin care Sartre urmăreşte eliminarea egoului din sfera transcendentală pentru a-l face

[80] H. Védrine vorbeşte de un „paricid al eului transcendental" (Védrine, 2000: 59).

fiinţă a lumii, un obiect contradictoriu, dar real ca existenţă. Statutul egoului va fi transformat, aşadar, de Sartre în statutul unui obiect, un obiect special însă, pentru că acesta este o totalitate infinită de stări şi acţiuni, un obiect îndoielnic (Védrine, 2000, 62): „Egoul este o sinteză iraţională de activitate şi pasivitate, este sinteză de interioritate şi de transcendenţă (Sartre, 1972, p. 65)" şi, ca atare, „rămâne necunoscut" (p. 68). Această modalitate de a preciza statutul contradictoriu al egoului îi permite lui Sartre să fundamenteze o autonomie a conştiinţei faţă de raţionalitate, care va avea ca miză imediată transformarea eului într-o fiinţă contemporană cu lumea, transformare necesară iniţierii unei morale şi politici pozitive (realiste) a angajării în real. Odată cu desprinderea eului din sfera generalului, acesta va deveni teatral[81], capabil să participe la conflictele precise ale lumii şi să le atragă spre sine. Toate aceste consideraţii timpurii pregătesc terenul pentru afirmarea neechivocă de mai târziu a *primatului existenţei asupra esenţei*, dar afirmă şi libertatea umană nereductibilă la vreun determinism, istoric sau de grup. Mai târziu această sugestie se va transforma în ideea precisă că viaţa umană este *proiect de libertate* şi *angoasă a responsabilităţii*.

Deocamdată, în jurul anului1938 (anul apariţiei romanului *Greaţa*), Sartre caută încă imagini ale angajării în real. Romanul amintit concentrează, prin intermediul personajului principal, implicări în gândirea contingenţei şi a facticităţii, care fac ca sugestia corelată absurdului „simţit" în lume de Roquentin să fie aceea a libertăţii unei conştiinţe (termenii sunt aproape sinonimi la Sartre) ce se eliberează ataşându-se faptelor mărunte. Se întrevede, în final, şi o soluţie salvatoare, arta, însă puterea aproape mitică a cărţii este dată de acea tensiune a suprimării falsei obiectivităţi a lumii (revelată ca absurdă) care poate da naştere concretului existentului. Să nu uităm că aici filosofia absurdului îşi va revendica prima imagine. Camus însuşi va face, atunci când, scriind *Mitul lui Sisif*, va căuta imagini şi posibile analogii spre o mai bună definire a absurdului, aluzie la romanul lui Sartre: „Acest dezgust în faţa inumanităţii omului însuşi, această incalculabilă cădere în faţa imaginii a ceea ce suntem, *această «greaţă», cum o numeşte un autor contemporan* [s.n.], e de asemeni absurdul" (Camus, 1969, p. 18).

[81] „Subiectul sartrian este unul teatral" (Védrine, 2000: 57).

Dacă perioada de până la scrierea romanului *Greaţa* este una a fundamentării primatului existenţei asupra esenţei, a eului ca fiinţă în lume, perioada imediat următoare (1938-1939) este una a descoperirii lui Heidegger şi, de fapt, a dimensiunii istorice a existenţei, care-l va duce pe Sartre aproape de **cuvintele mari** care vor forma scheletul conceptual din *Fiinţă şi timp* (1943; Sartre, 1976) şi cel alegoric din *Muştele* (acelaşi an): fiinţă, temporalitate, angoasa morţii, sensul existenţei.

De fapt, aceste cuvinte vor fi pilonii constanţi ai unui stil de gândire mai degrabă decât noţiunile unui demers filosofic. Dar unde Heidegger se interesa de fiinţă, temporalitate ca finitudine, angoasa morţii ca descoperire a totalităţii structurale a *Dasein*-ului, moarte ca posibilitate supremă a fiinţei, Sartre se gândeşte la om, istoricitate, moarte ca absurd şi libertate ca posibilitate de a schimba lumea. Heidegger este depăşit prin simplificare şi negativizare. Ceea ce fusese o filosofie a fiinţei şi fiinţării-în-lume devine un discurs critic, din perspectivă negativistă, a lumii moderne.

Ce atrage în *Fiinţa şi neantul*, dincolo de spectaculosul discursului şi apropierea de viaţa trăită, sunt câteva propoziţii cheie care vor rezuma nu numai demersul sartrian, ci şi pe cel existenţialist: „existenţa precede esenţa", „inconştientul este conştiinţa încărcată", „omul este condamnat să fie liber", jocul cu noţiunile hegeliene de în-sine şi pentru-sine şi analizele augustiniene despre temporalitate reprezentate prin celebra imagine a paharului cu apă[82]. De remarcat faptul că toate referirile la Heidegger sunt făcute acolo unde Sartre simte nevoia unei disocieri de acesta. Şi, într-adevăr, într-un final, *Fiinţa şi neantul* e o reformulare a ontologiei heideggeriene spre fundamentarea unei morale. Acest lucru se vede în special în recalibrarea conceptului heideggerian de *Dasein* ca fiind capacitatea de a schimba lumea (Sartre, 1976, pp. 608-612). Şi, poate, din această cauză, existenţialismul lui Sartre se va găsi, în stadiul său final, încorporat în marxism (*Critica raţiunii dialectice*); individul încetează să mai fie figura centrală, cedând locul grupului. Acest lucru arată, aşa cum observă M. Warnock (Warnock, 1970, 131), că scopul spre care tindea existenţialismul sartrian este, de fapt, un concept ambiguu de *libertate politică*. Remarcăm însă traseul sinuos pe care

[82] Delacampagne 1998: 195.

Sartre merge spre acest concept ambiguu, traseu presărat cu imagini ale eliberării născute din tensiunea dintre eu şi limitare.

Filosofia existenţei este pe întregul său parcurs o încercare de dez-limitare în sensul în care limita e conştientizată şi asimilată. *Limitarea* este o specificitate ce derivă din relaţiile precise ce se înfiripă în interiorul unui sistem, indiferent de aspectul formal prezentat de acesta. Forma şi conturul sunt necesare pentru a fi vizualizat. „Limita este, de fiecare dată, ceea ce limitează, ceea ce conferă determinaţii, ceea ce dă punct de sprijin şi statornicie, acel ceva prin care şi în care ceva începe şi este" (Heidegger 1988: 241). „Limita nu este totuşi doar contur şi cadru, nici numai locul în care ceva încetează. Prin ea ceva este strâns laolaltă în Propriul său pentru ca, pornind de aici, să apară în plenitudinea sa, să ajungă la prezenţă (Heidegger, *apud* Liiceanu, 1994, p. 188)". Liiceanu, interpretându-l pe Heidegger, ajunge la concluzia că limita e „pozitivul însuşi", „de vreme ce nu se poate vorbi de fiinţă decât în măsura în care există limită, pe când absenţa limitei, nelimitaţia, este indeterminarea însăşi, echivalentul nefiinţei" (*idem*, 188-189), limita fiind „condiţia prealabilă a participării la «a fi»" (p. 189). Necesitatea limitei în planul existenţei explică, în mare măsură, reprezentările concrete ale sacrului, analogiile, forma exterioară a gândirii (întrupată în sistem – limbajul) şi, de aici, chiar conceptul de literatură ca imagine a lumii. Până într-un anume punct al culturii occidentale avem de-a face cu noţiunea de limită ca generatoare de sisteme conturate, prezente, dar nu ermetic închise, microcosmosuri delimitate, dar comunicând între ele, toate cuprinse în marele sistem – universul ca macrocosmos – cu o limitare de cele mai multe ori circulară, deci perfectă – modelul tradiţional, cel al arhetipurilor, cel al ideilor, cel al sistemelor concret ierarhizate pe o dimensiune verticală, direcţionată spre esenţa absolută. Iar toate aceste microsisteme, având centre emanatoare ale propriului *cerc de interes*, comunicau între ele: „Lumea se răsucea în jurul ei înseşi: pământul repetând cerul, chipurile oglindindu-se în stele şi iarba ascunzând în tijele sale tainele aflate în slujba omului. Pictura imita spaţiul. Iar reprezentarea – fie ea sărbătoare sau ştiinţă – trecea drept repetare: teatru al vieţii sau oglindă a lumii, acesta era titlul oricărui limbaj, modul său de a se anunţa şi de a-şi formula dreptul de a vorbi" (Foucault, 1996, p. 58).

Dacă Renaşterea prezintă limitarea ca cerc – model paradoxal al divinităţii – „Dumnezeu ca centru şi lume" (Poulet, 1987: 9), dimensiunea

barocă e una a formelor individualizate, una a „universurilor prescurtate". „În locul sferei divine, unică şi infinită, o pluralitate crescândă de «stele minuscule»"(*idem*, p. 26) anunţă deja o pierdere a puterii de figurare a limitei – cerc ca model cosmologic unificator.

Odată cu raţionalismul ştiinţific modern, odată cu claritatea şi strict delimitarea pe care acesta le impune, limita se precizează, microcosmosurile se închid tot mai mult, îşi specializează valorile, încetând legăturile între ele, reţeaua de analogii, simpatii sau determinări simbolice făcându-se fărâme, fiind înlocuite cu o determinare structurală pe care ştiinţele exacte vor încerca să o definească, fiecare în felul său. Replica filosofiei e sistemul şi dezvoltarea autoritară a conceptului de raţiune. Şi nu întâmplător împotriva ideii de sistem şi a „imperialismului" raţiunii se vor ridica Kierkegaard şi Nietzsche, primii existenţialişti moderni. De fapt, odată cu ei se afirmă conotaţia negativă a limitei şi, implicit, nevoia de a o depăşi. Utopia modelului perfect şi unic se destramă la nivelul eului existent. Antica putere şi voinţă a omului de a transgresa limitele face loc disperării (în diferitele ei teoretizări) ca exerciţiu de conştiinţă, face loc crizei, în sensul însă analitic al acesteia. Căci de fiecare dată acest exerciţiu de conştiinţă se transformă în salvare. E, pentru Kierkegaard, şansă a mântuirii, e, pentru Nietzsche, bază pentru o experienţa fundamentală a depăşirii, e, pentru Heidegger, posibilitate a descoperirii structurale a totalităţii *Dasein*-ului. E, într-o singură propoziţie, modalitate de a înţelege în acelaşi timp sinele şi lumea.

La Sartre însă, limita este negativul absolut. De aceea, conceptul sartrian de libertate este o ignorare a limitei. Dacă eul sartrian e supus unui proces de transformare în obiect, în diferenţă, individul sartrian devine centru, iar lumea periferie. Din această situare comunicarea eului cu lumea devine imposibilă atâta timp cât aceasta nu va fi schimbată, adică atrasă către centru. Neacceptând resemnarea, eul sartrian va căuta implicarea opozitivă a lumii în sine. Va încerca să o transforme, în bine sau în rău, această putinţă de a transforma fiind măsura existenţei sale, măsura centralităţii sale. Sentimentul de absurd la Sartre este unul îndreptat dinspre eu înspre lume. Lumea e absurdă pentru că se află în afara eului şi pentru că raportul de forţe este profund inegal („infernul sunt ceilalţi" – va spune în *Huis Clos*"). Integritatea eului ca centru e perpetuu ameninţată de lumea-periferie. Din această cauză imaginea e una profund negativă, iar Sartre, prin filosofia şi prin personajele sale,

nu caută să înţeleagă în profunzime lumea, ci să o transforme. Filosofia lui Sartre nu e nici nihilistă, nici cinică, nici sceptică, nici stoică, e o filosofie a nemulţumirii. E o filosofie în care paradoxul existenţei pare rezolvabil prin atitudine.

Acesta este sartrianismul: *amestec de teatralitate, negativitate şi refuz*, *toate exhibându-se într-un rechizitoriu al realului*. Sartre e singurul judecător, verdictul e ***absurdul***, iar pedeapsa e ***libertatea***. Probele acuzării sunt însă cele care vor face carieră. Acestea nu sunt altceva decât temele fundamentale ale existenţialismului, dar extrase din propriul lor context euristic şi proclamate ca adevăruri de la sine înţelese ale lumii imediate: iraţionalitatea *acestei* lumi, alienarea, singurătatea, moartea, neantul. Refuzul, din perspectivă negativistă, al lui Sartre este, trebuie să reţinem, un refuz al realului dublat de un proiect de depăşire.

Camus sau rechizitoriul existenţialismului

Am văzut, citându-l pe Cristian Delacampagne, că *Fiinţa şi neantul* a fost o carte celebră fără ca ea să fie, în acelaşi timp, şi citită. Nu ştim dacă e aşa, dar faptul că Sartre simte nevoia să se ajute de teatru, concepându-l astfel încât să dea o imagine ilustrativă filosofiei sale, ar părea să confirme acest lucru. Popularitatea e mai îndatoritoare unei imagini decât unui concept.

Popularitatea noţiunii de absurd, dar şi a lui Sartre însuşi sunt îndatorate şi popularităţii postbelice a micului eseu al lui Camus, din 1942, *Mitul lui Sisif*. De la început trebuie spus că *Mitul lui Sisif* este o carte de tinereţe şi, aşadar, nu-l reprezintă în totalitate pe Camus. Filosofia absurdului, aşa cum e ea anunţată aici, este baza pe care se va clădi o întreagă etică viitoare. Dar tot aceeaşi filosofie a absurdului a fost baza pe care s-a clădit o întreagă mişcare exegetică a teatrului imediat postbelic.

Ciudată cariera noţiunii de absurd la Camus. E interesant, de exemplu, faptul că dacă absurdul este de obicei pus în legătură cu lumea tehnicizată care uniformizează destinul omului, la Camus nu întâlnim decât rare imagini care să permită o astfel de concluzie. E adevărat

însă că acele imagini sunt extrem de penetrante. Spre deosebire de Sartre, discursul lui Camus e mai critic, fiind, în acelaşi timp, riguros în propria-i determinare, fără să aibă nevoie de concepte din afară. Sartre vrea să fie heideggerian, Camus e, în *Mitul lui Sisif*, poate fără să o ştie, nietzschean[83].

Eseul lui Camus se naşte dintr-o situare în marginea existenţialismului, descriind dimensiunile unui paradox. Situarea omului în lume e, pentru autor, una paradoxală, de la modalităţile lui de cunoaştere şi până la atitudine. Datorită acestei situări, Camus îşi refuză orice drept la metodă, rezervându-şi, e adevărat, dreptul doar la un principiu, acela că nu există metodă: „Orice cunoaştere adevărată este imposibilă. Nu putem decât enumera aparenţe şi simţi un climat" (Camus, 1969, p. 15).

În fapt, argumentaţia iniţială a lui Camus urmăreşte argumentaţia începuturilor filosofiei existenţiale, în maniera lui Kierkegaard. Observând că dacă o lume care poate fi explicată e o lume familiară, Camus spune că absurdul se naşte din acea neputinţă a gândirii de a mai explica: „Sentimentul absurdului nu-i decât divorţul acesta dintre om şi viaţa sa[84], dintre actor şi decorul său" (p. 10). Sentimentul absurdului apare odată cu o prăbuşire a decorurilor familiare, odată cu o oboseală aflată la capătul unei „vieţi maşinale" (p. 16) care „inaugurează în acelaşi timp mişcarea conştiinţei" (*idem*). Lumea devine străină, opacă (p. 17): „această opacitate şi această înstrăinare a lumii e absurdul" (p. 18).

Astfel ni se oferă climatul gândirii lui Camus ca un climat în care gândirea nu mai e decât o reflecţie pe marginea incertitudinii care îşi ia tensiunea din disonanţe născute de contrastul dintre raţionalitatea lumii şi nevoia de claritate a omului. Observând explozia de „sisteme" paradoxale „care se străduie să şubrezească raţiunea, ca şi când ea ar fi fost întotdeauna de nezdruncinat" (p. 25) – referirea directă e la filosofia existenţialistă (Kierkegaard, Jaspers, Şestov) –, eseistul acuză această filosofie de evaziune, în sensul în care observă, ca un loc comun fundamental al tuturor acestora, speranţa religioasă (p. 35). Dar pentru

---

[83] În primul rând în stil. O dovedesc retorica proclamativă şi situarea discursului în interiorul tensiunii paradoxului.

[84] Familiarităţile sale cognitive (n.n.).

Camus absurdul nu există în lume, nici în om, ci în prezenţa lor comună (p. 33), sentimentul absurdului născându-se dintr-o *comparaţie*.

Filosofiile existenţiale sunt, pentru eseist, o dramă cu deznodământ soteriologic, un paradox redus la o simplă antiteză, respectiva reducţie fiind operată de speranţă, aceasta însemnând „asimilare a absurdului" (p. 38). Camus se referă în acest moment doar la Şestov („Pentru Şestov raţiunea este zadarnică, dar există ceva dincolo de raţiune. Pentru un spirit absurd raţiunea este zadarnică, şi nu mai există nimic dincolo de raţiune" – p. 38), dar sugestia este aceea de acuză la adresa întregului existenţialism, pe care îl numeşte „sinucidere filosofică" (p. 42). Există însă şi o acuză adusă fenomenologiei husserliene, Camus arătând că speranţa abstractă a lui Husserl este foarte asemănătore speranţei din existenţialismul religios, având ca măsură divinitatea: „De la dumnezeul (sic!) abstract al lui Husserl la dumnezeul (sic!) necruţător al lui Kierkegaard distanţa nu-i atât de mare". Urmărind acest tip de raţionament, putem intui ce ar fi spus Camus şi despre speranţa hermeneutică a lui Heidegger dacă acest autor ar fi fost mai bine cunoscut. Cert este faptul că, în *Mitul lui Sisif*, Camus face un amplu rechizitoriu al întregului existenţialism şi, în marginea acestuia, fenomenologiei, acuzându-le de reconcilianism[85] (p. 49), adică de o dialectică teleologică între limitare, conştiinţa ei şi dez-limitare ca eliberare. Astfel, prin contrast, Camus poate defini, în acest moment final al rechizitoriului, noţiunea amplă de absurd ca fiind o „raţiune (sic!) lucidă care-şi constată limitele" (p. 45).

Doar prin acest rechizitoriu poate ajunge Camus la două certitudini: „setea mea de absolut şi de unitate şi ireductibilitatea acestei lumi la un principiu raţional şi rezonabil" (p. 53). De aici încolo, absurdul (ca incompatibilitate între aceste două certitudini) devine el însuşi certitudine, e adevărat, aceea că „nimic nu e sigur" (p. 54), permiţând revenirea la problema sinuciderii, care fusese enunţată încă din începutul eseului, care e şi ea repudiată ca fiind renunţare la paradoxul certitudinii – incertitudinii: „A nega unul dintre termenii opoziţiei prin care acesta trăieşte înseamnă a i te sustrage (p. 55); „A

[85] Unde absurdul e divorţ între spiritul care doreşte şi lumea care dezamăgeşte, nostalgia după unitate – spune Camus –, Kierkegaard „suprimă nostalgia", iar Husserl „pune ordine în univers" (Camus, 1969: 50).

trăi înseamnă a face să trăiască absurdul" (p. 55). Astfel, experienţa absurdului se îndepărtează de sinucidere. Singurul adevăr al absurdului e *sfidarea* (p. 56).

Prin acest demers Camus ajunge la conceptul de libertate absurdă, atât de diferit de libertatea metafizică tradiţională pentru că e libertatea proprie eului, „libertatea de spirit şi de acţiune" (p. 57).

În acest moment, Camus reia (recunoscând acest lucru) temele iniţiale ale filosofiei existenţialiste (trezirea la conştiinţă, evadarea din somnul cotidian), dar pentru el libertatea nu este o dialectică între conştiinţă şi drum, ci pierderea în incertitudine ca într-un exil continuu (se pot deja întrezări imagini din *Caligula* aici), înlocuirea „calităţii experienţelor" prin „cantitatea lor" (p. 61): „Idealul omului absurd este prezentul şi succesiunea prezenturilor prin faţa unui suflet clipă de clipă conştient" (p. 64). Aşadar, absurdul va avea trei consecinţe: revolta, libertatea, pasiunea (p. 64), odată cu aceste trei consecinţe Camus disociindu-se definitiv de existenţialism şi devenind apologetul unei morale, pe care o denumeşte a *cantităţii*. Omul absurd este adeptul acestei morale având alura unui personaj dostoievskian care e virtuos din capriciu, dar care ştie că acest capriciu e doar unul dintre miile posibile.

Se observă cum Camus, prin conceptul de *om absurd*, scoate omul din perimetrul determinărilor, punându-l în spaţiul disonant configurat doar de o conştiinţă a paradoxului care va funcţiona ca indeterminare existenţială. De aceea poate fi omul absurd explicat prin *imaginea mitică* a lui Sisif. Sisif este un erou absurd prin pasiuni şi prin chin, prin dispreţul faţă de zei, prin ura faţă de moarte şi prin pasiunea faţă de viaţă. Pedeapsa şi conştiinţa ei sunt măsura fericirii lui Sisif: „contemplarea chinului face să amuţească toţi idolii" (p. 130).

Doar prin această ultimă imagine mitologică se întrezăreşte totalitatea structurală a gândirii camusiene a absurdului: absurdă este o lume care nu are măsură în afara ei, o lume care există prin ea însăşi, dincolo de orice imagine contrafăcută. E o lume care oferă, în aceeaşi măsură, damnarea şi mântuirea, chinul ca fericirea. Omul absurd este strâns legat de această lume prin dorinţa lui de a experimenta dincolo de statutul impus de o ordine socială, morală sau ideologică. Absurdul nu este, şi Camus o repetă aproape obsesiv, un dat obiectiv al lumii. Absurdul

se naşte, prin intermediul unei comparaţii, dintr-o incompatibilitate, dar consecinţa ultimă este aceea a unui refuz clar al unei ordini prestabilite. Astfel trăsătura esenţială a omului absurd, anticipată viguros în *Mitul lui Sisif*, va deveni mai apoi revolta (Camus, *Omul revoltat*).

> „Revolta – în perspectiva lui Camus – revoltă metafizică, năzuieşte să menţină termenii opuşi ai experienţei absurde într-o tensiune continuă. Ea este contrariul unei revolte care aspiră la lichidarea contradicţiilor" (Balotă, 2000, p. 30).

Spre deosebire de Sartre, Camus accentuează pe ideea de luciditate a refuzului continuu. Acest lucru se vede şi din schiţa proiectului estetic făcută în *Mitul lui Sisif*, în momentul în care printre măştile omului absurd (Actorul, Don Juan, Cuceritorul), autorul o analizează pe cea mai importantă, aceea a Creatorului. Dacă pentru omul absurd nu se mai poate pune problema de a explica şi a rezolva, ci de a simţi şi a descrie, orice analiză a absurdului va deveni „indiferenţă clarvăzătoare" (Camus, 1969, p. 100), opera de artă fiind „moartea unei experienţe şi totodată multiplicarea ei" (p. 101). Arta nu e refugiu, ci fenomen absurd, care nu oferă ieşire, ci e „semn al acelui rău" (*idem*). Arta face ca spiritul să iasă din sine, arătând celuilalt „calea fără ieşire pe care mergem cu toţii" (p. 101). Dominată ea însăşi de acea „etică a cantităţii" (mai multe chipuri şi, în consecinţă, mai multe incertitudini), arta va însemna prăbuşire a intelectului şi triumf al cărnii, dramă a inteligenţei unui „om viu" – artistul.

În acest punct al descrierii sugestiilor estetice oferite de eseul lui Camus ni se relevă adevărata dimensiune a filosofiei lui Camus, ca o *filosofie a incertitudinii şi a suspiciunii* care rămâne totuşi dincolo de negativitate. Camus nu e nicidecum negativist, ci, mai degrabă, critic, oferind o *filosofie-şoc*, care se fereşte, cel puţin în acest moment al existenţei ei intelectuale, de orice soluţie simplificatoare. Lumea e, pentru Camus, fără îndoială absurdă pentru că e prea complexă pentru a i se da soluţii simple. Singura atitudine enunţată de autor e aceea a plonjării în carnalitatea ei constitutivă, în indeterminarea ei, în indisolubilul ei. De aici încolo, odată răul (absurdul) exprimat, nu mai rămâne de făcut decât o exorcizare a acestuia care nu e altceva, la Camus, decât o apropiere, o experimentare şi o continuă resemnificare.

Vom avea de-a face, de aici încolo, la Camus, cu un proiect incert de *implicare socială*, proiect fără vreo dimensiune ideologică. Sugestia ultimă a eseului (dar şi a unei bune părţi a operei camusiene) rămâne însă aceea că lumea e *absurdă*, iar omul cuprins de *disperare*.

În timpul războiului şi imediat după 1945, lumea occidentală putea să se definească în interiorul acestui climat filosofic care oferea, în acelaşi timp cu o minimă aparenţă de intelectualism, o certă legătură cu realitatea şi practica politică a epocii. Existenţialismul popular al lui Sartre reuşise să dea o imagine concretă a frământărilor filosofiei existenţei privind situarea individului în lume, frământări vechi de cel puţin o jumătate de secol, oferind, în acelaşi timp cu o imagine profund negativă a lumii, şi o soluţie comportamentală, aceasta fiind conceptul de revoltă şi libertate politică, chiar dacă ambele erau ambigue. Filosofia absurdului a lui Camus venise în sprijinul sartrianismului prin precizările conceptuale din care a fost păstrată doar partea critică ce se ataşa direct unei lumi pustiite de război, oroare şi incertitudine şi unui prototip uman care pare a-şi fi pierdut definitiv, în acel moment, speranţa în raţiune şi viitor. *Iraţionalitatea, alienarea, singurătatea, moartea, neantul, absurdul* devin, în acelaşi timp, concepte şi imagini capabile să exprime, fără drept de apel, incertitudinea. Aceste concepte şi imagini sunt preluate din contextele lor variate şi transformate, în mod paradoxal, în certitudini. Contextul este unul cert: filosofia existenţialistă în evoluţia ei specifică ultimului sfert de secol XIX şi primei jumătăţi a secolului al XX-lea. Existenţialismul a făcut posibilă plonjarea către izvoarele fiinţei şi, tocmai din această cauză, a făcut posibilă şi o reînviere patetică (în sens etimologic) a existenţei, dar, în acelaşi timp, a făcut posibil şi delirul neantului. Odată cu trecerea de la sistem la o experienţă a rupturii, obscurităţii şi autenticităţii fiinţării în lume, existenţialismul a făcut posibil şi imperialismul absurdului. Aşa cum observă R. Fowler:

> „Pe de-o parte, aşadar, existenţialismul teistic şi criptoteistic se îndreaptă înspre un misticism al conştiinţei lumii în care experienţa Transcendenţei este descoperită în interiorul şi nu în afara lumii oamenilor. Pe de altă parte, existenţialismul ateu şi agnostic se îndreaptă spre o atitudine de sfidare care se poate

> transforma într-o implicare socială sau ideologică (Socialismul lui Camus şi marxismul lui Sartre)" (Fowler, 1987: 82).

Mounier e el însuşi de acord că reacţia împotriva filosofiei fericirii şi a triumfului uman, găsindu-şi explicaţia în criza recentă a Europei, îşi are rădăcinile mult mai adânc implantate în gândirea trecutului. Dar, dacă existenţialismul creştin este direct legat de procesul de laicizare şi instituţionalizare a credinţei (vizibil odată cu Contrareforma), existenţialismul ateu (linia Heidegger – Sartre şi, în extrema negatoare a acestuia, Camus) este direct legat de proclamarea „morţii lui Dumnezeu" de către Nietzsche şi de imediata legătură a acestei prăbuşiri a oglinzii divine cu realitatea plină de convulsii şi violenţă a istoriei recente a Europei. Fără îndoială că şi această legătură imediată cu realitatea a stat la baza carierei „strălucite" a existenţialismului ateu. Aşa cum spune Mounier:

> „O carieră este promisă filosofiilor absurdului şi disperării atâta timp cât conştiinţa occidentală nu va fi găsit, dincolo de această criză, un nou elan de viaţă şi un nou echilibru uman" (Mounier, 1962, p. 70).

Acest nou elan e, în anii '50, imposibil de întrezărit în filosofia ultimilor corifei ai existenţialismului, mai ales pentru că opera lor e una în plină desfăşurare[86]. De aceea, cariera absurdului şi disperării e, în acel moment, în plină afirmare. Absurdul este, în acel moment, amestecul de imagine şi concept autoritar, capabil să dea seamă de criza lumii occidentale a perioadei imediat postbelice.

Provenind în româneşte pe filieră francezo-latină, care duce la grecescul *krinein* (a discerne, a separa, a decide, a explica), „rudă apropiată" cu *a critica*, cuvântul *criză* are, înainte de toate, un sens descriptiv, acela de situaţie instabilă, confuză, apoi acela de punct crucial, decisiv, care necesită o atitudine, o intervenţie. Criza, ca termen descriptiv, e, aşadar, măsura oricărei schimbări. Importantă e „conştiinţa"

[86] Sartre, prin ultima parte a operei sale filosofice, sugerează un „posibil" nou „elan" de viaţă (revoluţia şi comunismul), care ne apare astăzi într-o concretețe aproape vulgară. Camus, în schimb, pare că îl neagă, dar îl afirmă de fiecare dată când refuză, prin sugestia, chiar dacă incertă, de *implicare* socială.

(a se citi discursivizarea) acelei situaţii, *reprezentarea* ei în termenii *descriptivi* ai *tensiunii şi complexităţii* sau în termenii *proclamativ-sintetici* ai *angoasei*, *confuziei* şi, eventual, ai *proiectului de depăşire*. Existenţialismul sartrian şi „absurdismul" camusian discursivizează criza, punând-o într-o naraţiune logică, arătându-i cauzele, efectele şi arătând ce se poate face. Aşa cum arăta Serge Doubrovsky în articolul deja citat:

> „Aşa cum Pascal încerca să ruineze raţiunea în ochii libertinului în virtutea unei dialectici raţionale, la fel Sartre şi Camus, explorând noţiunea de absurd în jurul căreia sunt construite *Greaţa* şi *Mitul lui Sisif*, se servesc de un limbaj logic cu totul admirabil pentru a traduce ilogicul, se servesc de o necesitate internă a frazei pentru a exprima contingenţa radicală a lumii, şi de literatură pentru a nega literatura. Pentru a exprima în mod autentic absurdul, trebuie inventat limbajul absurdului, trebuie create forme care să nu fie acelea ale discursului raţional" (Doubrovsky, *L'antithéâtre est un théâtre total*, în *Les critiques*, 1973, p. 40).

„Noul limbaj"

Anticipând analiza care va urma (*v. infra*, III), trebuie să spunem în acest moment că noul teatru reprezintă reluarea vechiului asalt asupra curentului popular al teatrului occidental (al celui francez, în speţă). În fapt, legătura cu mai vechile asalturi (teatrul simbolist, Jarry, Apollinaire) e evidentă şi a fost analizată îndeajuns de fiecare dată de exegeză. Vrem să atragem atenţia asupra faptului că noul teatru reprezintă, în primul rând, continuarea unei preocupări metateatrale, acest lucru fiind vizibil în modul în care, la fel ca în celelalte manifestări ale curentului subteran, este mai mult decât evidentă o preocupare teoretică, auto-legitimatoare:

> „Prima observaţie care se impune cititorului scrierilor lui Jarry, Ionesco, Artaud sau Brecht[87] este că ne aflăm nu în faţa

[87] Evident, teoretizările lui B. Brecht sunt mai sistematice (şi de aceea mai

> unor teoretizări a posteriori, ci în faţa unor texte teoretice menite să susţină şi să afirme o creaţie în plină desfăşurare. Sunt nişte pledoarii «pro domo sua», adesea manifeste programatice care conţin, nu rareori, atacuri violente îndreptate împotriva teatrului vremii lor, teatru numit în batjocură teatru «culinar», teatru «bulevardier », teatru «de consum» etc." (Comloşan, 2001: 41).

Însă această preocupare metateatrală vine să se manifeste într-un moment în care cerinţa evidentă este pentru idei şi comunicarea acestora. Aşa cum am încercat să arătăm mai sus, aşteptările în ceea ce priveşte dimensiunea formală sunt acelea care se ataşează unor principii de liniaritate şi coerenţă discursivă, capabile să producă, „într-o logică admirabilă" (Doubrovsky), comunicarea unor idei. În fapt, întregul curent popular, realist metonimic a avut întotdeauna la bază un nucleu comunicaţional, cu funcţionalitatea precisă de a face posibilă legătura între o realitate şi o sinteză reprezentaţională a acesteia, oricare ar fi fost aceasta. De aceea, o analiză comunicaţională a textelor lui Ionesco ar fi mai mult decât bine-venită.

Apelăm acum la o interesantă cercetare de semiotică a comunicării întreprinsă de semioticienii ruşi O.G. Revzina şi I.I. Revzin (Revzin, Revzina, 1971), pornind chiar de la piesele lui Eugène Ionesco *Cântăreaţa cheală* şi *Lecţia*. Făcând o analiză intrinsecă extinsă a acestor piese, autorii examinează funcţia comunicativă a lor, arătând cum anumite aşteptări esenţiale de comunicare (convenţională) sunt distruse. Autorii îşi bazează analiza pe modelul comunicaţional al lui Jakobson, arătând care dintre componentele modelului sunt puse sub semnul întrebării. În ceea ce priveşte relaţia cu realitatea (extrase din funcţia referenţială a limbajului a lui Jakobson), semioticienii ruşi atrag atenţia asupra faptului că textul lui Ionesco (în special *Cântăreaţa cheală*) neagă o serie întreagă de postulate ale comunicării. Analiza porneşte de la identificarea incoerenţelor logice, intrinseci textului, arătând cum textul ionescian, prin modul său de organizare a dialogului,

---

limitatoare), fiind făcute de pe cu totul alte poziţii decât Jarry, Artaud sau Ionesco. Ceea ce îi uneşte pe cei patru este tocmai dimensiunea metateatrală a preocupărilor respectivilor dramaturgi, în întreaga dimensiune a activităţii lor (practice şi teoretice) [n.n.].

neagă, pe de-o parte, *postulate ale logicii interne a textului*, iar, pe de altă parte, drept consecinţă a primei serii de negaţii, *postulatele comunicării convenţionale dintre un emiţător şi un receptor* (termenii sunt, evident, cei din articolul lui Jakobson, *Lingvistică şi poetică*).

În ceea ce priveşte prima dimensiune, cel mai important postulat negat este acela al *determinismului*, adică faptul implicit că realitatea este organizată în aşa fel încât fenomenele să aibă cauze (Revzina, Revzin, 1971: 242). De această negare se ataşează următoarea, cea a *postulatului memoriei comune*. Când emiţătorul şi receptorul împart o anumită viziune particulară a lumii aceştia au în comun o oarecare cantitate de informaţie despre trecutul comun şi identitatea comună. În cazul unui cuplu căsătorit această memorie este de presupus că există. Analizând conversaţia între dl şi dna Martin, personajele *Cântăreţei chele*, autorii analizei arată cum textele lui Ionesco neagă puternic acest postulat al memoriei comune. Un al treilea postulat negat este acela al *proiectivităţii şi al temporalităţii liniare*, *comune polilor comunicării* (evidenţiat în analiză de scena pendulei care bate „aiurea"). Un al patrulea şi al cincilea, ataşate aceleiaşi relaţii emiţător-receptor, sunt acelea ale *informativităţii*, care presupune că emiţătorul trebuie să relateze ceva nou receptorului, şi acela al *identităţii*, presupunând ca emiţătorul şi receptorul să aibă în minte aceeaşi realitate şi, în consecinţă, identitatea subiectului comunicării să nu se schimbe în timpul dialogului.

Alte postulate ale comunicării, negate de primele texte ale lui Ionesco, se înlănţuie logic în analiza semioticienilor ruşi:

Postulatul adevărului: între text şi realitate trebuie să existe o corespondenţă, *i.e.* textul trebuie să conţină o afirmaţie adevărată despre realitate.

Postulatul incompletudinii descrierii: textul trebuie să descrie realitatea cu un oarecare grad de reducţie, fiind bazat pe existenţa unei memorii comune şi pe abilitatea de a emite presupoziţii valabile şi comune despre viitor.

Postulatul corectitudinii semantice a textului: textul trebuie să fie organizat în aşa fel încât două afirmaţii succesive să fie capabile să se interconecteze, iar una dintre ele să fie capabilă să facă o precizare semantică a conţinutului.

Prin aceste analize ale negării postulatelor comunicaţionale în textele de început ale lui Ionesco, autorii arată că Ionesco este creatorul unui experiment semiotic unic a cărui sugestie imediată este aceea de a dezvălui un schelet al legilor comunicării. Folosind într-o manieră specială limbajul, Ionesco „deconstruieşte" în mod clar „normalitatea" comunicării.

O demonstraţie asemănătoare face şi un articol al lui Maurice Lécuyer din 1966, antologat în *Les Critiques de notre temps et Ionesco* (M. Lécuyer, *La précédence du verbe*, în *Les Critiques*, 1973, pp. 52-57). Plecând de la premisele lingvisticii saussuriene, Lécuyer vorbeşte el însuşi, referindu-se la opera lui Ionesco, de un bruiaj al comunicării datorat faptului că în interiorul acesteia semnificantul precedă semnificatul (p. 54):

> „Să ne imaginăm un dramaturg «realist» care ne arată un tânăr de familie bună, dar încăpăţânat, opunându-se părinţilor săi care vor să-l căsătorească. I se prezintă viitoarea soţie pe care autorul o descrie în indicaţiile scenice: «Este toată numai un surâs şi are două gropiţe în obraji; murmure de admiraţie». Să modificăm acum unul din termenii frazei, cuvântului «gropiţă» substituindu-l cu cuvântul «nas». Fraza se citeşte astfel: «Este toată numai un surâs şi are două nasuri; murmure de admiraţie». Cititorul poate să creadă că e vorba de o eroare de tipografie, de o mistificare sau de o intenţie parodică. În primul caz acesta va restabili cuvântul corect, în al doilea va fi pur şi simplu scandalizat, în al treilea va izbucni în hohote." (M. Lécuyer, în *Les critiques*, 1973, p. 54)

Ca şi semioticienii ruşi care vorbesc despre o funcţie experimentală a textelor lui Ionesco, acea de a atrage atenţia asupra convenţiilor, cercetându-le mecanismele, şi M. Lécuyer vorbeşte despre un teatru în care nu mai e vorba de frumuseţe, stil, vigoare dramatică şi viziune, ci despre o cercetare, metalingvistică în primul rând, dar cu evidente sugestii meta-artistice, făcută prin intermediul spectacolului unei umanităţi reduse la nivelul reflexelor condiţionate.

În momentul apariţiei teatrului lui Ionesco, primii spectatorii se comportă în maniera pe care o descrie sumar Lécuyer. O parte cred că e vorba de erori interne ale textului şi ale regiei, rămânând nedumeriţi, cea mai mare parte cred că e vorba de o mistificare, fiind scandalizaţi, o

mică parte îşi dau seama de intenţiile parodice şi sunt entuziasmaţi.

Astfel, această evidentă „deconstrucţie" (arătare a caracterului construit) a comunicării va deveni baza caracterizărilor formale care vor fi făcute teatrului nou, în general, şi teatrului ionescian, în special.

Astfel, dacă în teatrul realist metonimic aveam de-a face cu o istorie localizată istoric, reală sau mitologică, teatrul nou va fi caracterizat tocmai prin indeterminare, adică prin absenţa unor coordonate precizate. Acolo unde teatrul anterior beneficia de o sintaxă evolutivă a conflictului, dinspre criză înspre deznodământ, teatrul postbelic este asintactic şi are o construcţie circulară, soluţiile fiindu-i, de cele mai multe ori, străine. Acolo unde teatrul de factură tradiţională construia în detaliu personaje ce puteau fi capcane pentru o interpretare a lor ca psihologii constituite sau ca simbolistică emblematică, personaje capabile să organizeze prin funcţia lor precizată acţiunea, în teatrul nou personajul este o construit ca o formă goală, indeterminată, funcţia acestuia fiind asemănătoare funcţiei celorlalte elemente ale discursului dramatic, acea de a genera, prin intermediul incompatibilităţilor pe care le presupune propria situare în logica internă a piesei, disonanţe.

Dar dincolo de aceste aprecieri formale, evidente de altfel, se va configura un cerc de caracterizări de fond, al căror loc comun este opoziţia şi refuzul.

*

Critica anilor '50 procedează, după momentul de stupefacţie datorat noutăţii acestei forme teatrale, în primul rând la o descriere a sa, observându-i structura şi analizându-i dimensiunile negatoare. Scenariul e mai întotdeauna acelaşi. Observaţiile primare sunt acelea care pun în evidenţă transformările imediate ale limbajului teatral. Refuzul preocupării non-artistice, refuzul didacticismului sau al angajamentului ideologic este un prim refuz observat, venit să facă diferenţa esenţială între vechiul teatrul antebelic (implicarea religioasă a lui Claudel) şi imediat postbelic (cea politico-filosofică a lui Sartre sau cea filosofico-socială a lui Camus). Astfel, noul teatru îşi va dezvălui, după îndelungi cercetări, o certă dimensiune parodică, care, în limbaj critic, se va concretiza într-o imediată observaţie ce va face diferenţa între noul teatru şi vechiul teatru, denumit de noi realist-metonimic, din care, ca element privilegiat al opoziţiei, se va detaşa teatrul bulevardier. Tot în interiorul acestei dezvoltări exegetice se va adăuga ideea refuzului psihologiei,

cauzalităţii şi a logicii aristotelice, care vor lega imediat formulele noului teatru de antipsihologismul critic al dezvoltărilor filosofiei fenomenologice şi existenţialiste ale primei jumătăţi ale secolului al XX-lea. Pe această cale vor fi făcute inclusiv schiţe de filiaţii care îi vor lega pe noii dramaturgi de scriitura unor precursori ca Cehov, Ibsen, Strindberg, Kleist, Büchner, Flaubert, Baudelaire, Proust, Gide, Kafka sau Valéry, adică de o întreagă modernitate estetică şi, în consecinţă, de o generală preocupare metaartistică (metaliterară) modernă. Astfel, din acest punct de vedere, teatrul nou va deveni, prin virulenţa sa anti-reprezentaţionistă, modelul poetic dominant, model poetic încadrabil într-o adevărată estetică a opoziţiei, a cărui sugestie imediată este aceea a *crizei teatrului* (integrată unei idei generale de criză a literaturii[88]). Filiaţia dezvoltată în această dimensiune va fi aceea a avangardei, teatrul nou putând să pară continuatorul legitim al avangardei istorice. Aceste observaţii vor avea în consecinţă capacitatea de a delimita un nou refuz, acela al textului „literar", şi căutarea unor noi mijloace de expresie dramatică.

Astfel, prin toate aceste observaţii, exegeza anilor '50 reuşeşte să evidenţieze faptul că teatrul nou nu e altceva decât un avatar târziu al vechiului curent *subteran*, care el însuşi reuşea să sugereze, prin opoziţia sa formală şi ideatică, faptul că trecutul e sclerozat de convenţii teatrale, literare dar şi general-antropologice, toate întrepătrunzându-se într-o reţea de „idei primite de-a gata".

Filiaţiile moderne şi precizarea situării teatrului nou în interiorul experimentelor avangardiste vor da sentimentul că se are de-a face cu un fenomen unitar, legat de fenomene precursoare. Această observaţie va fi punctul de pornire al căutării unor termeni unificatori care să pună împreună fenomene literare cu manifestare disparată (cel puţin în primii ani) şi, în acelaşi timp, să lege aceste fenomene de „realitatea" (intelectuală, politică, istorică) a vremii.

La sfârşitul anilor '50 şi începutul anilor '60 începe să se remarce în acest sens o intensificare a studiilor dense despre noii dramaturgi.

În 1959 apare un articol simptomatic, *The Metaphysical Farce: Beckett and Ionesco*[89], prin care autoarea, Rosette C. Lamont (Lamont,

[88] Trimitem la termenul de *antiliteratură* care sintetizează chiar această criză (Marino 1987, Marino 2000: 133-232).

[89] O formă mai amplă a demonstraţiei este reluată de autoare în studiul, deja

1959), pune în evidenţă două caracteristici importante ale noului teatru: viziunea „metafizică" a universului şi forma curioasă în care este exprimată această viziune – farsa, formă veche, în definitiv, dar care, odată cu noii dramaturgi, este recalibrată. Autoarea face o legătură substanţială între cele două caracteristici ale teatrului nou, arătând că tocmai dimensiunea formală şi opoziţia pe care o manifestă aceasta faţă de formele teatrale populare fac cu atât mai intensă o semnificaţie care nu e altceva decât semnificaţia pe care o construiesc fenomenele literare în generalitatea lor, dar mai precis cele teatrale, în dimensiunea lor avangardistă. Deconstrucţia limbajului, dar şi deconstrucţia vechilor genuri discursive (deconstrucţia tragediei) este pusă pe seama conştiinţei omului modern, aflat faţă în faţă cu o lume care-şi refuză vechile transparenţe. Nu întâmplător, filiaţiile pe care autoarea le urmăreşte pentru a încerca o istorie a noului teatru (pe care ea îl denumeşte *farsă metafizică*) pleacă de la Nietzsche şi trec prin toate fenomenele avangardiste, literare sau teatrale, ale primei jumătăţi de secol a modernităţii (Jarry, Apollinaire, Dadaismul, Suprarealismul, Artaud, Vitrac). Noutatea acestui teatru este observată, enunţată, explicată, prin intermediul filiaţiilor, şi interpretată. Interesant este faptul că interpretarea se cantonează într-un perimetru cu coordonate mai degrabă estetice şi culturale, păstrând distanţa faţă de „realitatea" contemporană, sugerând doar existenţa unor posibile legături.

În fapt, dacă urmărim punctele de reper ale exegezei făcute în anii '60 noului teatru, putem observa cum, progresiv, referinţele de natură formală, relaţionările estetice, metateatralitatea totuşi esenţială a noului teatru reprezintă cumva, cantitativ dar şi ca pondere în structura discursului critic, o explicaţie de natură istorică, masivă şi coerentă, menită să facă mai vizibile argumentaţiile de natură ideatică care să implice o caracterizare a realităţii „esenţiale" a epocii.

Când, în 1962, publică *The Blasphemers: The Theater of Brecht, Ionesco, Beckett, Genet*, David Grossvogel vorbeşte de patru profesionişti ai blasfemiei care se revoltă împotriva *societăţii* şi *condiţiei umane* în determinările lor *contemporane*, abia mai apoi căutând să descopere forma comună pe care o iau protestele lor şi raţiunile care le motivează, formă comună care-i permite autorului să-şi încheie cartea cu un vast

citat, din 1973, *Eugene Ionesco and the Metaphysical Farce* (Lamont, 1973).

capitol despre contribuţia noilor autori la estetica teatrală a timpului.

Tot în 1962 apare şi cartea lui Leonard C. Pronko, *Avant-Garde: The Experimental Theater in France* (Pronko, 1963), care reia ideea exegetică a parodiei teatrului anterior, nuanţată prin termenii experimentalismului şi avangardei. L.C. Pronko se rezumă la a face aceste afirmaţii sugerând că, la fel ca avangarda, teatrul experimental reprezintă o luptă împotriva tradiţiei şi a sclerozelor acesteia.

Cam acelaşi lucru îl face şi J.L. Styan, tot în 1962, când publică, la Cambridge, volumul *The Dark Comedy: The Development of Modern comic Tragedy*. Pe de-o parte, raportându-se la dimensiunea literară, autorul afirmă că noii dramaturgi sunt inventatorii unui gen teatral nou, comedia sumbră (dark comedy) sau tragedia comică, iar pe de altă parte, referindu-se la o posibilă semnificaţie ancorată în realitate, Styan afirmă că această formă le permite noilor dramaturgi să „exprime în mod adecvat" *disperarea omului modern* (Styan, 1968), adăugând că respectivii fac acest lucru dintr-un impuls „didactic", încercând să educe şi nu ceea ce făcea teatrul popular – să amuze.

Cartea lui Michel Corvin din 1963, *Le Theatre Nouveau en France*, rezumă şi ea caracteristicile noii forme teatrale pe care le ataşează unei vechi „tradiţii" precursoare, adică fenomenelor teatrale şi literare ale sfârşitului secolului al XIX-lea şi ale primei jumătăţi a secolului al XX-lea (Kleist, Büchner, Strindberg, Cehov, Dostoievski, Andreev, Jarry, Pirandello). Studiul lui M. Corvin pune în evidenţă foarte bine şi ceea ce a favorizat elaborarea unei noi definiţii a teatrului după război, *i.e.* reevaluarea celor trei elemente constitutive ale teatrului: dramaturgia, regia şi publicul. Încercarea este aceea de a vedea în teatrul contemporan acelei epoci un fenomen metaartistic unitar, care nu exclude individualităţile operelor şi sugestiile lor de semnificaţie îndreptate spre caracterizarea realităţii. Beckett, Ionesco şi Genet vor fi studiaţi ca maeştri ai ceea ce Corvin numeşte „teatrul derizoriului", un teatru parodic care se ridică împotriva tuturor *sistemelor constituite*.

În 1964 apare, la New York, *The Theater of Protest and Paradox*. Autorul, George Wellwarth, lărgeşte sfera noii dramaturgii, reunind autori francezi (Jarry, Adamov, Ionesco, Beckett, Genet), germani (Dürenmatt, Frisch, Hochwalder), anglo-saxoni (Pinter, Arden, Albee, J. Gelber) şi încearcă să observe la toţi aceştia un aer de familie, reprezentat

de o tehnică comună (pe care Wellwarth o denumeşte *a paradoxului*), care este baza pentru o atitudine comună: protestul (împotriva condiţiei umane – mai ales în teatrul francez – şi împotriva *ordinii sociale* – mai ales în cel german şi anglo-saxon). Pentru prima dată se sugerează faptul că teatrul nou nu este un fenomen specific francez (Wellwarth, 1971).

Cartea lui G. Serreau din 1966, *Histoire du Nouveau Théâtre* (1970), este consacrată unei întregi generaţii postbelice, autoarea arătând existenţa unei bogăţii de curente individuale în teatrul acele epoci, curente subsumabile însă unui aer înnoitor care continuă, la nivel literar, dar şi regizoral, experimentele anterioare.

În jurul anului 1960, aşadar, exegeza noului teatru pune în evidenţă foarte bine dubla dimensiune a cadrului de referinţă al noii dramaturgii. Sugerând, prin evidenţierea înnoirilor estetice, că acesta reprezintă un fenomen de avangardă care continuă (şi aici exegeza evidenţiază înrudirile esenţiale) experimente precursoare ale modernităţii, critica anilor ’60 arată şi posibila legătură de semnificaţie a acestui teatru nou cu realitatea epocii, legătură născută tocmai din dimensiunea opoziţiei polemice cu teatrul reprezentaţionist-popular, dominant în epocă.

Ca demn urmaş al teatrului anti-reprezentaţionist de dinainte de război, „noul teatru” dă dovadă de o estetică a disonanţei elementelor lui constitutive care, la lectură, poate să-l facă să pară iraţional, lipsit de sens. Dialogul ilogic, actele scenice indeterminate, structura dramatică an-istorică şi non-circumstanţială, personajul construit ca o abstracţiune, acţiunea separată de substanţa ei tradiţională (direcţia, scopul), circularitatea acesteia şi limbajul, redus la dimensiunea pur fizică de sunet lipsit de sens, fac ca acest tip de teatru să poată fi etichetat, în urma comparaţiilor cu ceea ce se întâmplă „de obicei” în volumele de dramaturgie, dar şi pe scenă, cu un termen simplu: absurdul. Majoritatea exegezei din jurul anului 1960, conştientă de coloratura filosofică a acestui termen, se mărgineşte să sugereze prudent acest termen şi, prin el, legătura cu o stare de spirit a epocii postbelice.

Legătura puternică cu acest termen şi cu „realitatea” contemporană corelată acestuia fusese, aşadar, făcută, la modul sugestiv, incert încă, şi

înainte de 1960, dar glasul autoritar al exegezei teatrului nou va deveni, din 1961, când publică, la New York, *The Theatre of the Absurd*, Martin Esslin (Esslin, 1977). Exegeza lui Esslin, bine documentată şi favorabilă noilor manifestări teatrale, a putut foarte rapid să devină populară prin simplu fapt că aceasta familiarizează marele public cu un fenomen totuşi nefamiliar şi opac. După criticul englez, noul teatru are ca temă fundamentală *absurditatea condiţiei umane* generată de profundele dificultăţi pe care le încearcă omul modern într-o lume fără Dumnezeu, absolut şi sens. Analizând, mai întâi, opera şi viaţa a patru dramaturgi (Beckett, Adamov, Ionescu şi Genet), apoi trecând în revistă o serie întreagă de „prozeliţi", autorul se mulţumeşte să observe că *absurdul,* ca manifestare teatrală, este, înainte de toate, continuarea unui filon arhaic care poate fi urmărit plecând de la mimul antic, trecând prin *comedia dell'arte* sau personajele comice ale lui Shakespeare, înspre literatura modernă a nonsensului, înspre suprarealism sau înspre noile manifestări artistice caracteristice music-hall-ului american sau filmelor lui Chaplin, Fraţilor Marx sau lui Buster Keaton. Pe o formulă de analiză formală şi tematică care evidenţiază non-sensul şi ilogicul noii formule teatrale, non-sens ale cărui rădăcini le descoperă foarte departe, aşadar, Esslin vorbeşte despre un teatru care reflectă preocupările, neliniştile, emoţiile şi gândirea unui mare număr de contemporani. El sugerează, astfel, inclusiv legătura dintre acest teatru şi epoca imediat postbelică, numindu-i direct, ca puncte de referinţă, pe Sartre şi Camus. Dar, sugerează criticul, în timp ce Sartre şi Camus fac, prin filosofia, dar şi prin literatura lor, o teorie a absurdului, teatrul nou, devenit pentru Esslin *teatru al absurdului*, este experienţă pură a absurdului condiţiei umane, pusă în practică. E ceea ce spune şi Serge Doubrovsky, în articolul citat mai sus, atunci când observă că teatrul noilor dramaturgi este o imagine „autentică" a absurdului.

Această etichetă, teatru al absurdului, trimiţând la fapte istorice şi culturale precise, va face carieră, cel puţin în ordinea caracterizărilor imediate care vor fi făcute teatrului nou, unificând, la nivelul exegezei, un fenomen neunitar. Poate din această cauză, respectiva etichetă îi va irita pe noii dramaturgi, cei care vor lua o atitudine critică faţă de formula exegetică a lui Esslin.

De fapt, studiul lui M. Esslin, vast şi elaborat, reuşeşte să

construiască precis o formulă critică şi s-o impună ca fiind mai mult decât verosimilă. Dar cum această formulă critică este extrem de asemănătoare unei formule filosofice care caracteriza de ceva vreme criza societăţii europene de la sfârşitul celui de-al Doilea Război Mondial, legătura dintre această criză şi formula noului teatru este imediat postulată activ, devenind autoritară, făcând ca un fenomen experimental (metateatral) prin excelenţă să devină, progresiv, un fenomen ideologic.

Interesant este faptul că formula exegetică a lui Esslin care va face carieră în lumea academică anglo-saxonă este evitată elegant, ca etichetă generală, în Franţa. Dacă M. Corvin şi G. Serreau vorbesc de un „teatru nou" (Nouveau Théâtre), formulă construită similar cu aceea de „nou roman" (Nouveau Roman), E. Jacquart (Jacquart, 1974) preferă formula (anticipată de M. Corvin) de teatru al deriziunii (théâtre de dérision), ca formulă care e de preferat formulei de teatru al absurdului. Această formulă, spune Jacquart, are avantajul de a nu avea conotaţii sartriene sau camusiene şi pe acela că respectiva formulă e folosită de însuşi Ionescu în caracterizarea propriului teatru. Cuvântul deriziune (lat. *derisio*, *deridere* – a-şi bate joc de) îi sugerează lui Jacquart că acesta permite identificarea unei atitudini implicând „o judecată de valoare *peiorativă* (s.a.) sau *negativă* (s.a.), care se manifestă prin batjocură, dispreţ şi rânjet" (Jacquart, 1974, p. 39). Dar, aşa cum vedem şi în precizarea termenului deriziune la E. Jacquart, dacă toată exegeza evită termenul de „absurd", caracterizările lor sunt, în egală măsură, asemănătoare, situând noul teatru într-o dimensiune critică faţă de realitatea contemporană. Aşadar, evitat sau nu, proclamat sau doar folosit în argumentaţie, termenul de absurd reprezintă o evidenţă majoră a exegezei teatrului nou.

Cuvântul absurd din sintagma „teatru al absurdului", care a făcut carieră critică, are o dimensiune prolixă. Face, în primul rând, apel la o caracterizare generală a modalităţilor formale ale noului teatru, modalităţi care se situează într-o opoziţie fundamentală cu modurile formale ale teatrului tradiţional. Pe această direcţie am încercat să evidenţiem faptul că teatrul nou, prin excelenţă anti-reprezentaţionist şi metaforic, este continuatorul fenomenelor asemănătoare ce sunt presărate de-a lungul întregii prime jumătăţi a secolului al XX-lea, fenomene pe care

le-am numit „subterane" doar pentru că acestea n-au ajuns să reprezinte modalitatea dominantă a teatrului de dinainte de cel de-al Doilea Război Mondial. Exegeza a exploatat această dimensiune precursoare, dar a construit pornind de aici o nouă semnificaţie a termenului, cea care face referire la o modalitate pragmatică de existenţă a acestui teatru care, prin opacităţile generate de structura lui indeterminată, disonantă, îngreunează receptarea tocmai prin deconstrucţia sistemelor unitare de referinţă umane (limbaj, familie, societate, existenţă). De aici plecând, s-a putut face analogia cu semnificaţia care-i este dată termenului *absurd* în filosofia existenţialistă, care se naşte odată cu prăbuşirea unui simţ comun ideologic (al cărui generator este raţiunea). În anii '60 se putea vorbi despre teatrul nou ca despre un teatru al absurdului, care a crescut pe acelaşi sol ca şi filosofia existenţialistă. C. Smellwood (Smellwood, 1966) descria, în 1966, patru concepte ale filosofiei existenţialiste care pot fi găsite în teatrul „absurd": omul este ceea ce face din el însuşi, constanta instabilitate a acestuia care duce, inevitabil, la angoasă, neputinţa raţiunii în acţiunea de a da sens condiţiei umane, faptul că omul are în sine puterea de a exista, dar doar prin handicapul unui efort suprem. Am argumentat faptul că existenţialismul este, de fapt, un fenomen mult mai complex şi neunitar şi că el însuşi este un simptom al modernităţii care, ca fiecare dintre simptomele modernităţii, are o legătură cu celelalte, deci cu întreaga literatură şi artă a epocii, incluzând aici şi fenomenele teatrale ale modernităţii în întreaga lor dimensiune istorică. Am analizat mai apoi cum anume sinteza populară a întregului existenţialism va fi făcută de Sartre, în manieră apologetică, şi de Camus, în manieră critică, sinteză care, legată de situaţia unei Europe pustiite de război, a făcut ca termenul de absurd (incluzând aici şi construcţia argumentativă care intră în ecuaţia absurdului: alienare, singurătate, neant etc.) să devină un termen „tare", aproape o metonimie a realităţii postbelice[90]. Lipit de teatrul nou, acesta a făcut ca un fenomen

[90] Realitatea epocii postbelice este ea însăşi una disonantă. Caracterizată, la nivel epistemologic, de o confruntare între vechea tradiţie raţionalizantă şi noua ştiinţă critică şi, în acelaşi timp, analitică, iar la nivel politic şi social de o confruntare între comunism şi democraţie, între marxism (stângism) şi liberalism, epoca de după cel de-al Doilea Război Mondial reprezintă şi trecerea de la confruntarea directă a unui război „fierbinte", la paradoxul unui război „rece" şi la ameninţarea absolută pe care acesta o va aduce în prim-plan: bomba atomică şi anihilarea totală.

metateatral modern să devină un fenomen ideologic „contemporan", capabil să dea o imagine puternic critică a „realităţii contemporane epocii", prin tocmai opacitatea şi incoerenţa sa. Dimensiunea structurală a teatrului nou, absurdă prin lipsa ei de determinare şi logică, este extrem de asemănătoare dimensiunii structurale a „realităţii", absurdă ea însăşi prin aceeaşi lipsă de determinare şi logică. Teatrul nou a putut să pară în ochii exegezei o invitaţie prin care realitatea (includem aici şi pe cea umană) era invitată să-şi asume un caracter monstruos. Astfel a putut să devină teatrul nou, în bloc, un tablou dezolant al unei lumi devastate de conflict şi ideologie şi, în consecinţă, un „Adevăr".

III. Teatru / Antiteatru / Metateatru

„Luaţi un cerc, mângâiaţi-l şi el va deveni vicios.”

(E. Ionesco, *Cântăreaţa cheală*, T V: 354)

Între teorie şi doctrină:
Improvizaţie la Alma sau Cameleonul ciobanului

Ocupându-se de descrierea analitică a totalităţii teatrului ionescian, o mare parte a exegezei a observat o importantă caracteristică a operei dramatice a lui Ionesco: dinamica evolutivă.

> „[Ionesco] a parcurs calea triumfului fără să se închidă, sub pretextul fidelităţii faţă de sine sau faţă de public, sub o formulă oarecare; şi-a schimbat, de la o operă la alta, perspectiva, şi-a metamorfozat mijloacele" (Abastado, 1971: 31).

Cei care au studiat, la nivel monografic, teatrul lui Ionesco au fost nevoiţi să facă ordine în spaţiul diverselor tendinţe, câteodată contradictorii, alteori reiterative, în orice caz schimbătoare, ale macro-textului ionescian, niciodată egal cu el însuşi. Rezultatul imediat al unei asemenea caracterizări va fi re-ordonarea narativă şi re-construcţia unei coerenţe structurale şi de conţinut a teatrului ionescian (îndeobşte de natură tematică).

În anii '60 şi '70, „povestea" pe care e „forţat" s-o „spună" teatrul ionescian este aceea a unei lumi absurde şi a „individului" strivit de mecanismele acesteia (sociale, ideologice etc.), „individ" cuprins de „disperare metafizică". Este povestea pe care, cu variaţii minore, o „spune" întregul teatru denumit, odată cu M. Esslin (1961, trad. cit. 1977), „al absurdului". Considerând această etichetă doar caracteristica unui „aer de familie", pe care îl „respiră" o bună parte a dramaturgiei postbelice, şi comentând succint variatele „strategii ale absurdului", P. Pavis (1998: 2) evidenţiază trei asemenea strategii: „absurdul satiric", care face o destul de realistă dare de seamă despre lume (prezent în operele lui Dürenmatt, Frisch, Grass, Havel), acest tip de absurd având, aşadar, explicite implicaţii politice; „absurdul ca principiu structural", folosit pentru a „reflecta haosul universal", „dezintegrarea limbajului şi lipsa unei imagini armonioase a omenirii" (ilustrat prin operele lui

Beckett şi Adamov) şi „absurdul nihilist" despre care Pavis spune că „este imposibil să extragi o concluzie privitoare la viziunea sa despre lume sau despre implicaţiile filosofice ale textului sau ale spectacolului", avându-i ca reprezentanţi pe Ionesco şi pe Hildesheimer.

Situarea lui Ionesco, încă de la început, în perimetrul nihilismului, prezentă la mulţi dintre exegeţi (chiar şi la aceia care recunosc la acesta o „viziune despre lume"), trebuie pusă pe seama unui complex de factori, între care se detaşează net doi: este vorba, în primul rând, de un oarecare grad de abstractizare şi indeterminare textuală prezent la Ionesco încă de la primele piese şi niciodată lăsat deoparte de autor, iar pe de altă parte, este vorba de o serie importantă de luări de poziţie ale autorului însuşi în privinţa neangajării spre o viziune coerentă asupra lumii, spre o „filosofie" sau în direcţia unei implicări de natură „politică" sau socială. Dacă apariţiile publice ale lui Beckett erau întotdeauna însoţite de comentarii de natură sibilinică despre teatrul său, dacă Adamov se aliase direct esteticii brechtiene a teatrului politic, Ionesco, prin ieşirile sale repetate la rampă şi prin comentariile sale, rămâne pentru totdeauna în spaţiul paradoxal al „angajării în neutralitate". Formula oximoronică enunţată mai sus ni se pare a exprima foarte bine atitudinea scriitorului despre rolul şi funcţia artei, atâta timp cât, din punctul de vedere al acestuia, arta trebuie să rămână autonomă.

Dacă analizăm mai îndeaproape această profesiune de credinţă a lui Ionesco, exprimată în binecunoscuta „controversă londoneză" (1958) cu criticul de teatru englez Kenneth Tynan, glosată în *Note şi contranote*, cel mai frapant lucru ni se pare a fi distanţa dintre acuzele lui Tynan (destul de vagi[91]) şi răspunsul precis al lui Ionesco, menit să aducă clarificări mai degrabă reproşurilor mult mai generale care plutesc în aer, aruncate de tabăra inteligheţiei de stânga. Când dramaturgul spune că nu face altceva decât să comunice „neliniştile" sale şi ale altora (p. 111), refuzând pieselor sale mesajul didactic, având încredere în „mijloacele de surprindere ale realului" (p. 112) proprii artei, simţindu-se apropiat de condiţia umană, „cea care guvernează condiţia socială" (p. 113), nu-i răspunde doar lui Tynan, ci, în acelaşi timp, cu aer defensiv, face reproşuri criticii şi literaturii „angajate", cu adresă directă inamicului

[91] Acelea de a fi îndreptat teatrul către o „fundătură", către un „divertisment marginal" (Ionesco, 1992: 110-111).

din teatru, Bertold Brecht şi, implicit, curentului de gândire de stânga al intelectualităţii europene[92].

Acest aer defensiv nu existase deloc cu câţiva ani înainte (1955), atunci când Ionesco încercase să-şi expună polemic şi direct aceste idei prin intermediul piesei *Improvizaţie la Alma sau Cameleonul ciobanului*, care va fi creată pe scenă abia în 1956 (20 februarie), la Studio des Champs Elysées, de către Maurice Jacquemont. Piesa e, aşa cum observă Dan C. Mihăilescu[93], cea mai circumstanţială dintre piesele ionesciene, având o legătură puternică cu ceea ce se întâmplă în Europa teatrală a deceniului al cincilea. Această circumstanţialitate se observă în special dacă decupăm cele două straturi ale inspiraţiei ionesciene de aici. Primul, de suprafaţă, este cel al satirei tradiţionale, care merge direct spre *Improvizaţia de la Versailles* a lui Molière[94], combinat cu experienţele de secole ale procedeului teatrului în teatru[95], iar cel de-al doilea, care reprezintă fondul, este reprezentat de polemicile critice din epocă privitoare la lumea teatrală şi de o luare de poziţie fermă a dramaturgului faţă de acestea.

Piesa este simplu construită, având în centru un personaj care nu lasă loc dubiilor interpretative: Ionesco care tocmai scrie o piesă denumită *Cameleonul Ciobanului*. Autodramatizarea scriitorului şi a activităţii sale este, aşadar, directă. Intră în scenă, pe rând, trei critici – doctori în teatrologie, „decorologie", „costumologie" („costumitude") şi „spectaco-psihologie" (Bartholomeus I, II şi III), reprezentanţii erei „ultraştiinţifice" şi „ultrapopulare", iar dialogul se angajează în direcţia unei discuţii asupra esenţei teatrului şi a misiunii autorului dramatic. Recunoaşterea în datele epocii a celor trei „critici/doctori" este mai mult decât uşoară, mai ales că, spre sfârşitul piesei, autorul însuşi scrie o notă la discursul „personajului" Ionesco care spune unde pot fi găsiţi aceştia:

---

[92] Şi a reprezentanţilor săi din critica teatrală: K. Tynan, Bernard Dort, Werner Hechter, Roland Barthes şi alţii.

[93] În *Notă* la Eugen Ionesco, *Teatru II*, Univers, 1995, p. 7.

[94] Dar să nu-l uităm pe Giraudoux, cu a sa *Improvizaţie de la Paris*.

[95] Ceea ce dovedeşte pentru Robert Frickx (1977: 81) un „gust al compoziţiei «en abyme»".

„IONESCO: […] Doamne şi domnilor, texul pe care l-aţi urmărit a fost extras în bună măsură din scrierile doctorilor aici de faţă*.

* A se vedea revista *Théâtre populaire* – pentru Bartholomeus I şi II – şi cronicile dramatice din „Figaro" – pentru Bartholomeus III [n.a.]." (T II: 218)

E mai mult decât clar faptul că piesa reprezintă un dublu atac: la moda brechtiană care cuprinsese intelectualitatea franceză, modă adusă în prim-plan de revista „Théâtre populaire" ai cărei reprezentanţi principali erau chiar cei satirizaţi în *Improvizaţie*: Roland Barthes (Bartholomeus II) şi Bernard Dort (Bartholomeus I), şi un atac la critica „de bulevard" reprezentată aici de cronicarul dramatic de la „Figaro", J.J. Gautier (Bartholomeus III). Dacă ţinem seama de figura mai mult decât peiorativă a construcţiei personajului Bartholomeus III, reprezentat ca „un prost fără pedanterie", şi de cantitatea şi paradoxurile replicilor primilor doi Bartholomeus, trebuie să remarcăm faptul că dramaturgul se simte mai degrabă ameninţat dinspre partea reprezentată de aceste două „figuri": moda brechtiană, stângistă, a teatrului „angajat".

Editorii revistei „Théâtre populaire", Roland Barthes, Bernard Dort, Guy Dumur, Jean Duvignaud, Henri Laborde şi Jean Paris deciseseră că venise timpul să fie prezentate şi discutate în Franţa teoriile dramatice ale lui Brecht, autor încă necunoscut la acea vreme, dar care atrăsese destul de serios atenţia prin spectacolul cu *Mutter Courage*, jucat în 1954 la Festivalul internaţional de teatru de la Paris de către Berliner Ensamble. Tot în acel an, Jean Vilar pusese în scenă o adaptare franceză a piesei *Excepţia şi regula*. Consecinţa imediată a ceea ce părea a fi o nouă conştiinţă teatrală se va concretiza în anul următor prin editarea unui număr special al revistei „Théâtre populaire", dedicat lui Bertold Brecht, care cuprindea fragmente consistente din scrierea teoretică a acestuia *Micul organon pentru teatru*. Intenţia era, aşa cum o arată editorialul revistei (*apud* Lamont, 1993: 247-248), aceea de a promova un sistem puternic, stabil şi coerent, aceea de a crea o formă de artă ancorată în societate şi istorie, una care să nu se adreseze în primul rând emotivităţii spectatorului. Arta trebuia să intre într-un dialog cu raţiunea şi să dea răspunsuri încercărilor societăţii de a-şi vindeca bolile.

Cu certitudine că ideile promovate de editorialul „Teatrului popular" lovesc chiar în principiile dramaturgiei lui Ionesco şi reiau vechile acuzaţii pe care critica „bulevardieră" (în special Jean Jacques Gautier) le pusese deja în paginile jurnalelor vremii. Dramaturgul se simte în mod evident ameninţat, dar nu ştim cu siguranţă dacă ar fi reacţionat mai vehement decât o făcuse deja într-un text din 1953, publicat în „Arts", *Tot despre avangardă* (Ionesco, NC: 79-83), atunci când luase deja apărarea „teatrului nou" (al său, al lui Beckett, al lui Vauthier sau al lui Schechadé), împotriva modei brechtiene, aflată încă în stare de gestaţie. Este însă mai mult ca sigur că impulsul de a scrie piesa îi vine la contactul cu un eseu al mai vechiului său prieten, Jacques Lemarchand, *L'Ecolier Limousin et le Petit Organon*, publicat ca răspuns la numărul despre Brecht din „Theatre populaire" în „La Nouvelle Revue Française" (1 mai 1955). Luându-şi o mască accentuat ironică, J. Lemarchand ridiculizează aici pretenţiile taberei brechtiene de a crede că teoriile sale sunt adevărul însuşi[96].

Ionesco îşi dă prilejul, în această piesă, de a se desfăşura în acelaşi timp atât satiric, cât şi teoretic. În ceea ce priveşte satira, dramaturgul o construieşte exploatând[97] un limbaj ideologic şi cu pretenţii de ştiinţificitate, sau unul pur şi simplu auto-suficient, refăcut odată cu lectura articolelor din „Théâtre populaire" sau din „Le Figaro", pus în contrast cu truisme evidente (Abastado, 1971: 124-125). Regăsim în această dimensiune satirică frânturi din „semioclastia" lui Roland Barthes[98], combinată cu marxism şi brechtianism (Frickx, 1977: 82), frânturi din amestecul ideologic de existenţialism şi gauchism (care se reclama de la Sartre) al lui Bernard Dort, dar şi frânturi din auto-suficienţa şi „opacitatea" lui J.J. Gautier. Această satiră re-dezvoltă în linii mari ostilitatea faţă de critică, creatoare de dogme, manifestată de Ionesco încă de la scrierea polemicului său *Nu*.

Dar spre deosebire de volumul său de tinereţe, în piesă este

---

[96] Ba, mai mult, criticul de la „Le Figaro littéraire" susţine cu argumente textuale faptul că aceste teorii nu sunt deloc aşa de originale, mai ales în ceea ce priveşte acel „efect de distanţare" (Verfremdungseffekt), atât de asemănător cu fondul ideatic dezvoltat de Diderot în „Paradoxul actorului".

[97] Cu răutate, am putea spune.

[98] Peter Ronge, 1973: *Ionesco's L'Impromptu de l'Alma: A Satire of Parisian Theater Criticism*, în Lamont, 1973: 121.

dezvoltată şi o dimensiune teoretică, transmisă prin intermediul monologului final al personajului Ionesco şi întărită prin punerea în scenă a unui al cincilea personaj, Marie. Unde în economia piesei personajul-autor este hipnotizat de cei trei „doctori" care vor să-i facă „educaţie teatrală", rolul Mariei este acela de a-l trezi. Aşa cum spune Abastado (1971: 123) Marie reprezintă adevăratul „bun simţ popular" care legitimează de dincolo de orice teorie teatrul practicat de Ionesco.

Ca reprezentant al „teatrului autonom", „Ionesco" – „autorul implicat" îşi precizează ideile despre teatru, înţelegând creaţia într-o manieră asemănătoare lui Ionesco – „autorul concret", prezent în polemicile din jurnalele vremii. Frânturi din articolele sale din epocă, adunate în *Note şi contranote*, sunt prelucrate în acest monolog: „creatorul este unicul martor valabil al epocii sale", „critica alterează mărturia", „teatrul este proiecţia scenică a lumii dinăuntru", „este mărturia unei aventuri subterane", expresia unor angoase, visuri şi dorinţe care fac parte dintr-o „moştenire ancestrală, un antic depozit"[99], „liant profund al comunităţii noastre, limbajul ei universal" etc.[100] Monologul se dezvoltă în ritm accelerat şi, în momentul în care pare a se apropia de pedanteria anterior satirizată în discursul „doctorilor", didascaliile ne-o înfăţişează pe Marie „aşezându-i roba pe umeri". Mişcarea are un evident rol de reducţie satirică a personajului şi este folosită ca avertisment împotriva dogmei care se poate naşte oriunde şi din orice. Iată că piesa are, din perspectiva autorului său, şi o dimensiune auto-satirică, deşi aceasta este, dacă ne-am permite o apreciere, destul de inconsistentă.

Această „inconsistenţă" ni se pare semnificativă şi ne arată paradoxul în care se află scriitorul. Caracterizat drept nihilist, imposibil de înţeles pentru că este considerat a fi un solipsist şi trecut în rândul luptătorilor pentru cauze deja pierdute, el trebuie să nege aceste acuze şi, în acelaşi timp, să găsească un oarecare „sistem de idei" care să-l legitimeze.

Ionesco poate fi caracterizat de critică în epocă drept nihilist

[99] Referinţa la Jung este mai mult decât evidentă. A se vedea Abastado: 1971, 126.

[100] Această etalare a unei arte poetice particulare se găseşte în relaţie cu coloratura oniric-alegorică pe care teatrul ionescian o capătă în ceea ce vom caracteriza ca fiind o a doua etapă a dramaturgiei ionesciene (v. *infra*, IV: *Un teatru alegoric*).

pentru că nici un element din opera lui (literară sau „teoretică") nu se află pe coordonatele „afirmativului", adică pe coordonatele curentului majoritar de gândire. Teatrul său este, aşa cum am mai spus, un fenomen dublu negator, opunându-se în acelaşi timp teatrului tradiţional (teatrul realist metonimic), dar şi teatrului epic al lui Brecht, vinovat în ochii acestuia de a fi implicat politic. Există însă, în acelaşi timp, o semnificaţie mai profundă a „nihilismului" ionescian, foarte departe de ceea ce se înţelege de obicei prin negativitate. De-a lungul tuturor scrierilor sale teoretice, de la *Note şi contranote* la *Découvertes*, ca şi în teatru (de la *Improvizaţie la Alma*, piesa care reprezintă arta sa poetică explicită, la alte piese), Ionesco identifică arta (şi în mod particular arta sa) cu noutatea, originalitatea, experimentul şi insolitul, iar dacă teatrul lui Brecht este negat, cauza este faptul că respectivele caracteristici esenţiale ale artei nu sunt văzute la acesta. Acuzat (şi acuzaţia trece inevitabil şi printr-o comparaţie implicită cu Brecht) de a conduce teatrul spre „divertisment marginal" şi mistificare, acuzat în acelaşi timp de solipsism, Ionesco trebuie să găsească un răspuns şi argumente care să-i permită să reclame relevanţă socială fără să recunoască faptul că are un program şi că ar fi implicat ideologic. Răspunsul, de o simplitate dezarmantă, este centrat în jurul cuvântului „mărturie", cuvânt central în *Improvizaţie la Alma*, dar şi în *Note şi contranote*:

> „Un dramaturg se mărgineşte să scrie piese, în care nu poate oferi decât o mărturie, nu un mesaj didactic, o mărturie personală, afectivă, despre neliniştea sa şi despre neliniştile altora, ori, ceea ce se întâmplă rar, despre fericirea lui…" (Ionesco, NC: 111-112)

Acest răspuns e semnificativ în cel mai înalt grad. Când refoloseşte termenul în polemica cu Kenneth Tynan (1958), continuând polemica pe care o avusese cu aripa stângistă a intelighenţiei franceze, succesul este încă incert. Cu o jumătate de operă deja scrisă, Ionesco nu este încă un dramaturg de succes, acesta venind abia după reprezentările succesive cu *Rinocerii* (1959-1960), piesă scrisă (şi faptul e el însuşi semnificativ) în 1958. Cum mărturia, într-un proces, este contribuţia la adevăr a celui aflat la marginea obiectivă a faptului „judecat", aşa şi mărturia pentru Ionesco este contribuţia unui (încă!) marginal la adevărul

epocii. Nu este Adevărul însuşi, aşa cum se grăbeşte Ionesco să afirme răspicat, ci o perspectivă ex-centrică, aflată la marginea centrului:

> „O astfel de mărturie, pentru Ionesco, nu e solipsistă pentru că se adresează unui public şi este făcută pentru a îmbogăţi audienţa păstorind-o înspre nevoile sale spirituale şi epistemologice. Acest lucru poate fi, într-adevăr, caracterizat ca angajare, dar nu este, pentru că nu este un angajament datorat unor credinţe pre-existente. Este angajament în direcţia posibilităţii mai degrabă decât a necesităţii, în direcţia experimentului mai degrabă decât a concluziei, în direcţia descoperirii adevărului, decât a unuia pre-existent" (Quigley, 1985: 176).

Cert este faptul că „reflecţia teoretică" din *Improvizaţie la Alma* (Abastado, 1971: 123), dublată de o „satiră a criticii pariziene" (Ronge, 1973: 120), reprezintă o artă poetică explicită care, în mod paradoxal, avertizează asupra pericolelor unor astfel de arte poetice constituite în dogmă. Ionescu îşi consideră sistemul de idei nedogmatic prin generozitatea şi utilitatea reprezentată de deschiderea către universalitate şi alteritate. Dramaturgul are, în acest moment, o teorie şi nu o dogmă, şi important este faptul că, pe deasupra, avertizează despre pericolele dogmatismului.

Şi dogma (doctrina) şi teoria sunt sisteme de idei, arată Edgar Morin (1991: 129), ambele făcând o mediere între spiritele umane şi lume. Luând ca analogie pentru vizualizarea organizării sistemelor de idei, realităţile sistemului atomic şi ale celui celular, Morin arată că acestea presupun în primul rând un *nucleu* (mărturia şi explorarea, la Ionesco). Acesta este format din axiome care legitimează sistemul, din reguli fundamentale de organizare şi din idei directoare transformate adeseori în concepte sintetizatoare, aparent obiective. Toate aceste axiome şi idei directoare *se relaţionează cu subsistemele dependente* (influenţând şi sisteme independente, care sunt atrase în sfera de interes a nucleului), dintre care cele periferice constituie eventual o centură de securitate, asigurând, astfel, un *dispozitiv imunologic de protecţie*. Iată că orice sistem de idei este, datorită dinamicii sale relaţionale, totodată *închis* (închiderea este vizibilă în nucleu, adică în axiome şi concepte sintetizatoare) şi *deschis* (capacitatea de influenţare şi atragere a unor subsisteme independente, dar şi capacitate de atragere a confirmărilor şi verificărilor venite din lumea exterioară).

În funcţie de închiderea sau deschiderea sistemului, E. Morin distinge două tipuri ideale:

> „sistemele în care deschiderea este prioritară în raport cu închiderea, pe care le numim aici *teorii* şi sisteme în care prioritate e a închiderii, pe care le numim aici *doctrine* (p. 130)."
>
> „...un sistem de idei rămâne teorie atât timp cât acceptă regulile jocului competitiv şi critic, atât timp cât manifestă supleţe internă, adică o anumită capacitate de adaptare şi de modificare în articulaţiile dintre subsistemele sale, ca posibilitate de a abandona un subsistem şi de a-l înlocui. Cu alte cuvinte, o teorie este capabilă să-şi modifice variabilele (care se definesc în termenii sistemului său) dar nu şi parametrii proprii (adică termenii care definesc sistemul). Astfel, caracteristicile «închise» ale unei teorii sunt contrabalansate prin căutarea acordului între coerenţa internă şi datele empirice despre care ea dă socoteală: tocmai aceasta constituie raţionalitatea ei" (pp. 132-133).

Spre deosebire de teorie, doctrina „refuză contestarea, aşa cum refuză orice verificare empirico-logică care i-ar fi impusă de o instanţă superioară. Ea este, în mod intrinsec, irefutabilă. Prin aceasta ea nu este cu desăvârşire închisă faţă de lumea exterioară; ea simte nevoia de a se hrăni din verificări şi confirmări, dar nu selectează decât elementele sau evenimentele care o confirmă, filtrându-le cu grijă şi supunându-le unei dezarticulări pentru a nu reţine decât ceea ce e asimilabil" (p. 133).

Ceea ce e evident diferenţiator între teorie şi doctrină este, aşadar, nu neapărat modul de organizare (asemănător), cât posibilitatea existenţei, în cazul teoriei, a unei critici interioare şi a unui dialog perpetuu cu fluxul de date din exteriorul ei, adică de caracterul deschis către „lume" al teoriei. Aşa cum, din perspectiva unei hermeneutici terapeutice, formulând un „elogiu al teoriei", spunea Gadamer (1999: 46), teoria este „conştiinţa umană cultivată, care a înţeles să reconstituie punctele de vedere ale celuilalt şi să caute înţelegerea în ceea ce avem în comun şi în ceea ce vrem să spunem". Teoria implică dialogul cu alteritatea, penetrarea spaţiului alterităţii. Consecinţa imediată a acestei posibilităţii a criticii şi dialogului, a existenţei unui dialog cu alteritatea, este aceea că „unul şi acelaşi sistem de idei poate deveni ori doctrină ori teorie" (Morin, 1991: 135).

Preluând, cu titlu de sugestie, disocierile din epistemologia lui Morin, ţinând seama de faptul că piesa *Improvizaţie la Alma* este „o contribuţie tradiţională la tipul auto-reflexiv de literatură dramatică denumit teatru despre teatru" (Ronge, 1973: 121), adică o artă poetică explicită[101], vom spune că, în acest moment al carierei sale, intrat direct în spaţiul polemic al culturii franceze, simţindu-se ameninţat în libertatea sa, Ionesco e cel mai aproape de a-şi dedica plăcerea unei doctrine literare. Reducţia satirică a personajului care îi poartă numele arată că dincolo de aceste pericole suspiciunea funcţionează şi refuză alinierea. Piesa se sfârşeşte cu o promisiune, aceea de a nu repeta o astfel de *tentaţie a doctrinei*:

> „IONESCO: Vă rog să mă iertaţi, n-am să mai fac altădată. Asta a fost excepţia." (T II: 220)

Dar piesa, prin discreditarea din interior a unui „sistem de idei" pe care părea că-l construieşte fără probleme, mai arată un lucru important, ce poate fi observat de-a lungul întregii opere dramatice ionesciene: dezvăluirea unei poetici a autoreflexivităţii teatrale, cu implicaţiile sale metaliterare explicite sau implicite. Autoreflexivitatea este prezentă aici direct, prin reducerea subiectului piesei la spaţiul de întâlnire (conflictual) al „artei" teatrale cu critica (validarea ei instituţională), prin afirmarea autonomiei acesteia, dar şi prin afirmarea teatrului ca obiect semiotic ireductibil la statutul unui obiect hermeneutic.

Teatrul lui Ionesco este, încă de la început, un teatru care, înainte de a afirma un sens, se afirmă pe sine ca fenomen literar (cultural) autonom. Autorul însuşi, într-o conferinţă din 1960 (NC: 84-104), încercând să-şi justifice aversiunea faţă de comentatorii teatrului său, arăta că nemulţumirile sale erau născute de faptul că „[aceştia] discutau […] în jurul obiectului, indiferenţi faţă de obiectul însuşi, fapt care, după părerea lor, era cu totul firesc, căci nu obiectul e important, ci doar repercusiunile lui colective (p. 85)", afirmând, în acelaşi timp, că o consecinţă a acestei discuţii în jurul obiectului a fost „falsificarea" acestuia.

---

[101] Arta poetică are ea însăşi caracteristicile unui sistem de idei care se poate transforma oricând în dogmă (literară).

O poetică a „autoreflexivităţii”. Autoreflexivitate, metaliteratură, metateatru

Termenul de *auto-reflexivitate* este întâlnit în studiile critice occidentale (mai ales din spaţiul francez) într-o echivalenţă aproape sinonimică cu cel filosofic de *reflexivitate*, înţeles ca „întoarcere a spiritului asupra stărilor şi actelor sale” (Foulquié, 1969: 620). De exemplu, ocupându-se de procedeul literar al „punerii în abis” (*mise en abyme*), procedeu autoreflexiv prin excelenţă, Lucien Dällenbach (1977) găseşte comună tuturor acestor manifestări „reflexivitatea” (60). De fapt, (*auto-*)*reflexivitatea* este termenul general prin care se caracterizează capacitatea, directă sau indirectă, sistematică sau locală, a unei opere de artă (îndeobşte literară) de a face, din interiorul său, referiri la unul sau mai multe dintre elementele (ficţionale, generice, poetice, modale, structurale etc.) pe care le conţine. În alte studii (Genin 1998, Gyurcsik 1991) este folosită noţiunea de *autoreferenţialitate*.

În cartea sa despre tehnica modernă a *mise en abyme*-ului în naraţiune, Lucien Dällenbach (1977) oferă sugestii interesante şi profitabile asupra fenomenului autoreflexiv în literatură. Prima referinţă la sintagma *mise en abyme* este, bineînţeles, cea pe care o face, în jurnalul său, André Gide (1948: 41), această referinţă oferind şi reperele esenţiale ale demersului pe care-l va întreprinde L. Dällenbach în cercetarea respectivului fenomen, specific literaturii moderne. Sintetizând, acesta (Dällenbach 1977: 16-17) observă că, încă de la Gide, *mise en abyme*-ul apare, în primul rând, ca o „modalitate de reflexie”, proprietatea sa esenţială constând în a „reliefa inteligibilitatea şi structura formală a operei”. Pe deasupra, arătând faptul că acest procedeu este iniţial evocat prin intermediul unor exemple împrumutate din diferite domenii[102], teoreticianul francez e conştient că acest procedeu „constituie o realitate structurală care nu e numai apanajul povestirii literare sau numai al literaturii”[103]. Această definire a procedeului ca „realitate structurală”

[102] În primul rând din Heraldică, acolo unde *abyme* este un termen tehnic ce denumeşte „centrul blazonului”.
[103] În acest sens, a se vedea Genin, 1998.

face posibilă, aşadar, extrapolarea termenului la întreaga literatură prin definirea lui, într-o manieră generală, ca posibilitate de manifestare a unei relaţii de similitudine pe care o structură compoziţională („enclave" la Dällenbach) o poate antrena cu întregul (opera):

> „Este mise en abyme orice structură compoziţională (enclave) care antrenează o relaţie de similitudine cu opera însăşi" (p. 18).

La acest nivel, procedeul poate însemna orice manifestare a „duplicării interne" a unei opere, orice „operă în operă", ceea ce-l face pe Dällenbach să definească pluralist şi flexibil procedeul, enumerându-i şi câteva posibile tipologii (reduplicarea simplă, reduplicarea la infinit sau reduplicare aporistică (p. 51).

Această definiţie generoasă, care reliefează faptul că „este *mise en abyme* orice oglindă internă care reflectă ansamblul povestirii" (p. 52) (sau „operei") pune însă în prim-plan ceea ce se dovedeşte a fi rădăcina comună tuturor punerilor în abis, noţiunea de reflexivitate (p. 60) sau, mai degrabă, pe aceea de auto-reflexivitate (*cf. supra*).

Înainte însă de a discuta pertinenţa uneia sau alteia dintre aceste denumiri, trebuie discutată posibilitatea de identificare şi figurare a „obiectului" specific reflectat (oglindit), dar şi a „subiectului" reflexiei. Dacă la Gide „obiectul" este strict reprezentat de „subiectul operei" împreună cu trăsăturile compoziţionale ale acesteia (Gide, 1948: 41 şi. urm.), pentru Dällenbach există mai multe „obiecte" (*enunţul*, *enunţarea* sau chiar *codul* – p. 61) şi un „subiect" care nu poate fi decât un „enunţ" de natură sinecdotică (p. 62), adică o parte a întregului, care întreţine, aşadar, un raport de includere cu acesta. „O reflexie – spune Dällenbach – este un enunţ care trimite la enunţ, la enunţare sau la codul povestirii [operei]", generând „un procedeu de supraîncărcare semantică" (p. 62). Rezultatul este un soi de dedublare semantică combinat cu o evidentă punere în criză a efectului de imagine pe care-l poate avea „enunţul subiect al reflexiei":

> „enunţul care susţine reflexivitatea funcţionează la cel puţin două niveluri: acela al povestirii [operei – n.m.], unde continuă să semnifice ca orice alt enunţ, şi acela al reflexiei în

care intervine ca element al unei meta-semnificaţii care permite povestirii [operei] să devină propria sa temă" (p. 62)[104].

Un enunţ nu devine, aşadar, reflexiv, decât prin „relaţia de dedublare de care dă dovadă în referinţa sa la unul dintre aspectele povestirii [operei]" (p. 63) prin intermediul dispunerii unor „semnale de alertă", cum le numeşte Dällenbach (67), sau a unor „semnale de auto-reflexivitate". Acestea sunt, de fapt, „capacităţi" ale unor fragmente „locale" ale operei (asimilabile unui enunţ sau nu) de a face referire la opera însăşi, la statutul ei de „operă" (construcţie), la capacităţile ei de semnificare, la elementele ei analitice, la combinatoria specifică a acestora etc. Dacă termenul de reflexivitate, pe care Dällenbach îl extrage din filosofie (Foulquié, 1969, *cf. supra*), înseamnă, la nivelul cel mai general pe care teoreticianul îl foloseşte, capacitatea unui fenomen de a genera posibilităţi de definire (cunoaştere) a lui însuşi, procedeul specific de realizare a acestei capacităţi este acela al auto-referinţei, adică acea transformare a operei (sau a unei realităţi elementare, structurale, modale, generice sau chiar semiotice a acesteia) în „obiect" privilegiat de referinţă, această „privilegiere" manifestându-se în dauna „obiectelor" exterioare operei, de natură „mimetică". De aceea, unul dintre cele mai evidente procedee ale auto-referinţei este acela al întreruperii liniarităţii discursive printr-o construcţie non-anecdotică, indeterminată a operei, care refuză asimilarea semnificaţiilor acesteia cu cele ale unei structuri de semnificaţie aparţinând „realităţii" istorice, sociale, culturale sau enciclopedice.

Ocupându-se, în cartea *A povesti, a reflecta* (1991), de ficţiunea autoreferenţială, Margareta Gyurcsik defineşte *enunţurile autoreferenţiale* ca acele enunţuri „prin care ficţiunea îşi expune la vedere mecanismul de funcţionare iar limbajul se reprezintă pe sine" şi care „nu sunt asimilate de ficţiune" (p. 8), definiţie care, evidenţiind aparenta disonanţă a enunţului auto-referenţial cu cel ficţional, îi este de folos autoarei pentru o incursiune în spaţiul literaturii narative occidentale, chiar în acele epoci în care enunţul autoreferenţial se manifestă sporadic, şi, oarecum, într-o relaţie de disonanţă cu spaţiul

[104] Această supradeterminare a enunţului reflexiv face posibilă apropierea acestuia de alegoric, mai precis de o alegorie a literaturii înseşi.

literar dominat de naraţiuni cu pretenţie de „obiectivitate" referenţială. Această definiţie este de o deosebită importanţă căci, aşa cum observă Dällenbach, „maniera de a practica auto-referinţa nu caracterizează decât anumite texte: acelea care, conştiente de literaritatea lor, o narativizează şi se obligă, prin întoarcerea permanentă sau ocazională asupra lor, să exhibe legea subiacentă oricărei creaţii de limbaj" (Dällenbach 1977: 67). Chiar dacă teoreticianul elveţian, constrâns de limitarea temei sale la povestirea (auto)reflexivă („le récit speculaire"), vorbeşte de o „narativizare" sistematică a literarităţii acesteia, sensul noţiunii de reflexivitate poate fi extrapolat, de fapt, la acela, general, de capacitate a unei opere de a tematiza (problematiza), prin auto-referinţă şi „semnale de alertă" (semnale de auto-reflexivitate), literatura însăşi (dar şi limbajul şi capacităţile acestuia de a construi cadrele şi „realitatea" literaturii"), tematizare care poate fi la fel de bine denumită atât„narativizare", cât şi „spectacularizare"[105].

Un enunţ autoreferenţial poate fi însă pierdut printre alte enunţuri „referenţiale". Încercând să vadă în ce condiţii se poate vorbi de interpretarea reflexivităţii în literatură, L. Dällenbach spune că este inutil să se „practice alegoreza reflexivă pe textele în care reflexivitatea nu se găseşte tematizată şi nu dă garanţia unei oarecare sistematicităţi. Povestirile al căror caracter reflexiv nu se manifestă decât cu rezerve – sau într-o manieră locală – se recunosc prin acest semn: fac ca accentul să fie pus pe dimensiunea lor referenţială mai degrabă decât pe dimensiunea literală" (p. 70). Dacă enunţul auto-referenţial (şi aici termenul de auto-referenţial are şi calitatea de a fi antonimul termenului de „referenţial) este cel care susţine reflexivitatea, în sensul mai degrabă specular al cuvântului, sistematicitatea prezenţei unor enunţuri de acest tip construieşte, din interior, o reţea de elemente a căror figuralitate globală este echivalentă figuralităţii autarhice a operei ca ansamblu, figuralităţii operei ca structură ori figuralităţii operei ca devenire. Din această cauză, termenul de *auto-reflexivitate* ni se pare mai potrivit, pentru că, punând în paranteză posibilitatea dedublării semnificaţiei operei, insistă mai degrabă asupra unei „conştiinţe de sine a operei", care poate deveni imaginea metaforică a „autenticităţii esenţiale a operei", dar şi imagine esenţializată a cunoaşterii.

[105] Nu întâmplător, pe aceeaşi pagină, Dällenbach vorbeşte de o „mimodramă" a povestirii (p. 67).

Vorbind de autoreflexivitate ca despre o formă privilegiată a unei hermeneutici radicale, prilejuită de textele moderne radicale, predispuse ele însele la o autoreflexivitate programatică, I. Gyurcsik sintetizează această imagine esenţializată a cunoaşterii (dar şi a autocunoaşterii) astfel:

> „Textele literare, chiar dacă nu sunt «documente», conţin adevăruri umane, totodată subiectiv-idiolectale şi personale, dar şi comunitar-etice şi morale, mai autentice decât documentele amintite [oficiale – n.n. D.T.], întrucât, prin definiţie, literatura este *autoreflexivă* [s.a.], oglindind totodată şi condiţiile care puteau să fi determinat apariţia unor texte sau a altora, reflectă sau – mai bine zis – face posibilă reflectarea şi reflecţia, textele având deci imprimate, chiar dacă nu cu evidenţa pe care o are cerneala tipografică, şi certe coerciţii mental-culturale exercitate asupra semanticii şi sintagmaticii textuale, relevante nu numai pentru imaginarul social, instituţionalizant şi instituţionalizat, dar şi pentru un anumit imaginar radical; fiind vorba aici de acel imaginar care determină, la rândul său, modalităţile de gândire şi imaginaţia secundă, necesare ambele formării disponibilităţilor pentru acţiune socială.” (Gyurcsik, 2000: 269)

Autoreflexivitatea sistematică, programatică este nucleul generator al fenomenelor metaliterare. În definitiv, metaliteratura nu este, aşa cum o arată şi numele, decât acea literatură care îşi pune între paranteze, din interior şi semnificativ, pretenţia „referenţială”, pentru a-şi disemina tematizările în interiorul cercurilor concentrice care determină, definesc şi „realizează” literatura însăşi. Discutând, în cele ce urmează, despre metaliteratură şi despre metateatru, vom înţelege fiecare dintre aceste noţiuni ca desemnând fenomene care, prin nucleele autoreflexive care le stau la bază, se auto-problematizează, conştientizându-şi, în acelaşi timp, limitele şi capacităţile de manifestare în spaţiul cultural. Referindu-ne în special la „literatura dramatică auto-reflexivă”, căreia Ionesco îi aparţine, fără îndoială, ne vom referi în acelaşi timp la meta-ficţiune (atunci când reperele esenţiale ale problematizării autoreflexive vor fi acelea ale ficţiunii dramatice), la meta-teatralitate (atunci când acele repere vor fi acelea ale modalităţilor de realizare spectaculare), dar şi la ambele, deopotrivă, atunci când întrepătrunderea de planuri ne-o va permite.

*

Dacă observam, în *Improvizaţie la Alma*, o „inconsistenţă autosatirică", făceam acest lucru şi din cauza caracterului „patetic" al expunerii teoretice făcute de personajul principal, purtătorul de cuvânt incontestabil al autorului. Acest caracter făcea dovada textuală a unei „sincerităţi" greu de pus la îndoială, a unei autarhii a subiectului care se afirmă. Acest lucru este cu atât mai evident în dublul pur teoretic al piesei, *Note şi contranote*, acolo unde, observă Charles P. Marie (1986: 46-48), noţiunea de sinceritate este sinonimă „spiritului" şi coincide „cu eul fundamental care este creator". În planul pur al creativităţii, dezvoltările esenţiale sunt şi trebuie să fie, pare că spune Ionesco, cele ale sincerităţii ca fundament organic al operei. Sinceritatea este, într-o manieră aproape romantică, atributul creatorului. Dar, la fel ca ironistul romantic, Ionesco este, în fragmentele sale teoretice (fie că aparţin teatrului său, fie că aparţin mărturisirilor care îl legitimează), prins între dimensiunea unui univers haotic, infinit şi dinamic şi limitările sale umane. Caracterizând *Pietonul aerului* ca o „încercare a lui Ionesco de a demistifica complexitatea existenţei umane prin privilegierea celui mai complex şi mistificator element al acesteia – potenţialul imaginativ", Patricia Rigg (1992: 545-546) observă că:

> „În tradiţia ironiei romantice, Ionesco ne prezintă potenţialul uman ca fiind nelimitat, dar, printr-o simultană mişcare, îl subminează prin intermediul unui scepticism exprimat direct de personaje pe scenă, dar şi prin intermediul unei conştiinţe implicite a scepticismului spectatorilor, făcut posibil de imaginea sforilor care îl aduc în final pe Bérenger înapoi pe pământ".

Arta poetică ionesciană porneşte, în afirmările sale explicite, din nucleul germinativ al unei contradicţii fundamentale, cea dintre „a fi" şi „a părea". O dovedeşte şi conceperea teatrului ca „univers autonom" şi teama ca acesta să nu fie acaparat de o doctrină care să-i limiteze existenţa. Această contradicţie este cea care pune teatrul lui Ionesco sub semnul autoreflexivităţii şi, în acelaşi timp, sub semnul disonanţei şi indeterminării, provocând violente mişcări de refuz ale identificării

cu ceva din afara lui. Acesta este preţul plătit de dramaturg „conştiinţei de sine ca artist".

Transparenţa unei „conştiinţe dramatice" este întotdeauna semnul *metateatrului*. Definit de P. Pavis (1998: 210) ca „teatru care este centrat pe teatru şi, aşadar, «vorbeşte» despre el însuşi, «se reprezintă»", termenul este introdus prima dată de Lionel Abel, într-o carte din 1963 – *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* –, tocmai pentru a integra sistemului literar „conştiinţa de sine" a autorilor de teatru în acelaşi timp cu cea a „personajului dramatic". Punctul de plecare al lui Abel este relaţia strânsă dintre epoca modernă şi tema „morţii tragediei", tratată de toţi cercetătorii, fără excepţie, în registru elegiac. Referinţa directă o reprezintă cele două mari nume legate de această temă: Friederich Nietzsche şi George Steiner[106]. Refuzând să împrumute tonul elegiac al iluştrilor săi înaintaşi, Abel deplasează atenţia dinspre tema morţii tragediei înspre tema naşterii unei forme dramatice care, din perioada barocă şi până astăzi, a fost vârful de lance al fenomenului teatral şi avatar al tragediei antice: „metapiesa de teatru" (metaplay). Această deplasare este motivată de observaţia că tragedia nu a fost niciodată punctul forte al teatrului occidental modern[107] pentru că dramaturgii, deşi tentaţi de tragedie, n-au reuşit s-o practice din cauza unei excesive „conştiinţe de sine". E de remarcat aici faptul că Abel vede în tragedia antică o „absenţă" a „conştiinţei de sine" a personajului, lucru evaluat ca fiind de neconceput pentru cei pe care acesta îi numeşte „dramaturgii occidentali". Neputându-şi imagina un „personaj fără conştiinţă de sine", spune el, aceştia au reconstruit din temelii, pe ruinele tragediei, o formă dramatică nouă, *metateatrul*, având în centru conflicte în care se descrie „autodramatizarea unor personaje conştiente", un teatru ale cărui „metafore dominante" sunt acelea ale „vieţii ca vis" şi „lumii ca scenă" (Abel, 1963: 34). Shakespeare şi Calderon de la Barca sunt, aşadar, stâlpii fondatori ai unei tradiţii care, spune Abel, a reînviat glorios în teatrul modern al lui Shaw, Pirandello, Beckett, Ionesco, Genet şi Brecht. Interesant este însă faptul că, raportat la teatrul postbelic, aria de acoperire a termenului lui Abel este, în linii mari, echivalentă cu

---

[106] Friedrich Nietzsche, *Naşterea tragediei* (1998); George Steiner, *The Death of Tragedy* (*Moartea tragediei* – 1990).

[107] M*odern* are aici înţelesul de „post-medieval".

aria de acoperire a termenilor de „farsă metafizică" (Lamont), de „farsă tragică" (R. Coe, R. Munteanu), de „teatru al absurdului" (M. Esslin) sau cu a aceluia de „comedie neagră" (J.L. Styan)[108]. Dacă ţinem seama de faptul că Susan Sontag observase încă din epocă faptul că

> „[...] s-ar putea argumenta că forma pe care Abel o numeşte metateatru, mai ales în versiunile ei moderne, reprezintă o fuziune a spiritului postum al tragediei cu cele mai străvechi principii ale comediei. Unele metapiese moderne, precum cele ale lui Ionesco, sunt în mod evident comedii. E greu de asemenea să negăm faptul că Beckett scrie în *Aşteptându-l pe Godot*, *Ultima Bandă* şi *O, ce zile frumoase* un fel de comedie neagră" (Sontag, 2000: 158),

termenul de metateatru al lui Abel trimite, la nivel neutru, la o tradiţie a teatrului de a-şi reînnoi „conştient" constantele estetice şi procedeele specifice şi mai puţin la o formă dramatică, chiar dacă privită în devenirea sa istorică.

Dar, la acest nivel, termenul este extrem de general şi poate include sub aripa sa protectoare, o multitudine de fenomene. Referindu-se mai degrabă la reprezentarea scenică, Patrice Pavis pune sub semnul metateatralului orice comunicare teatrală, motivul esenţial fiind acela că:

> „«operaţiunea meta» în teatru constă în a vedea scena şi tot ceea ce e pe scenă – actor, scenografie, text – ca obiecte echipate cu un semn demonstrativ de negare («nu este obiect, ci semnificaţie a acelui obiect»). Aşa cum limbajul poetic se desemnează pe sine ca procedeu artistic, teatrul se arată pe sine ca o lume întinată deja de iluzie" (1998: 211).

La nivelul textual specific, caracterul metateatral al unei piese este echivalent caracterului metaliterar al literaturii în general, reprezentând capacitatea literarului de a se prezenta ca fenomen autarhic care-şi expune şi problematizează propriile procedee, dar şi capacitatea de a se afirma ca literatură. Metaliteratura este, trebuie să subliniem încă de la început, diferită de arta poetică, prin deplasarea discuţiei dinspre valoric

[108] V. supra, cap. al III-lea.

şi doctrină înspre afirmarea unei ontologii specifice. Este interesant faptul că în istoria literaturii occidentale, până în secolul al XX-lea, metaliteratura (incluzând aici şi metateatrul) nu se manifestă decât sporadic şi şovăitor, în timp ce există o abundenţă de „arte poetice". Astfel, „antiromane" ca *Don Quijote* şi, mai ales, *Tristram Shandy* au fost privite ca metaliteratură doar atunci când formaliştii ruşi, preocupaţi de sistemul procedeelor literare şi gândind literatura ca „defamiliarizare"[109] au început să caute semne ale afirmării literarului în locul semnelor afirmării unei concepţii despre lume. În perimetrul valorizării literaturii tradiţionale, caracterul metaliterar al acesteia este rezultatul unei anume dispoziţii a receptării, venite să rezoneze cu semnele de distorsiune a căror existenţă este datorată în mare măsură unor motive mai degrabă circumstanţiale. Dacă J. Calderwood (1971) considera că piesele lui Shakespeare nu sunt numai nişte piese despre variate teme morale, sociale sau politice, ci şi „despre piesele shakespeariene" ca atare (p. 5), o putea face din perspectiva unei opţiuni critice, aceea a faptului că orice piesă (operă) poate fi analizată conform atitudinii autorului despre limbaj, literatură şi spectacol, exprimată tocmai prin acea piesă.

Caracterul metaliterar este pus în evidenţă acolo unde noţiunea de mimesis (concepută ca având relevanţă culturală) încetează de a mai fi şi criteriul esenţial al evaluării literaturii. Antoine Compagnon, într-o carte despre binarismul conflictual al clişeelor teoriilor (tradiţionale şi moderne) despre literatură (1998), arată că dacă pentru „teoria" tradiţională literatura „vorbeşte despre lume", pentru cea modernă literatura „vorbeşte despre ea însăşi". În fapt, această nouă concepţie despre literatură vine să se contrapună suficienţei dogmei „mimetice", în coloratura ei realistă şi deterministă de la sfârşitul secolului al XIX-lea, asociindu-se, în acelaşi timp, unei practici literare care, de la începutul secolului al XX-lea, începe să domine viaţa occidentului literar. Caracterul autoreflexiv al literaturii moderne este, aşadar, rezultatul unei coincidenţe între practica literară propriu-zisă, pe de-o parte, şi practica studiilor literare, pe de altă parte. Autonomia

[109] Această noţiune, având capacitatea de a caracteriza o „exhibare" a procedeelor literare, l-a determinat pe Victor Şklovski să remarce despre *Tristram Shandy* al lui Laurence Sterne, un roman ce-şi stânjeneşte propria logică a poveştii într-atât încât cu greu reuşeşte să-şi pornească mecanismele narative, că este „cel mai tipic roman în literatura lumii".

poetică revendicată de principalele doctrine literare ale secolului al XX-lea, începând cu Mallarmé, împreună cu „închiderea textului" ca principiu prim al literarităţii la formaliştii ruşi sau, ceva mai târziu, la Noua Critică americană, au făcut ca literatura modernă să fie văzută ca fiind preocupată mai degrabă de propria sa afirmare decât de afirmarea valorilor referenţiale:

> „Refuzul dimensiunii expresive şi referenţiale nu este propriu literaturii, ci caracterizează ansamblul esteticii moderne, care se concentrează asupra mijloacelor proprii (ca în cazul abstracţiunii în pictură)" (Compagnon, 1998 a: 117).

Dar cauza profundă a afirmării caracterului autoreflexiv al literaturii în modernitate este una culturală: prăbuşirea a ceea ce M. Călinescu (1995: 15) numea „estetica permanenţei", şi înlocuirea ei cu o *estetică a crizei* ca rezultat al istoricizării noţiunii de valoare. Acest proces poate fi descris (într-o manieră succintă) în felul următor:

Dacă umanismul renascentist are bucuria descoperirii moderne a trecutului, era clasică raţionalizează relaţia trecut-prezent şi, printr-o critică a antichităţii, pozitivează ideea de actualitate (modernitate). Argumentele acestei operaţii sunt cele ale raţiunii (modernii ştiu mai multe), cele ale gustului (au gusturi evoluate) şi cele religioase (cunosc revelaţia christică). Toate aceste argumente funcţionează după un arhetip al evoluţiei, dând naştere unei idei forţă a civilizaţiei occidentale, aceea de progres. Se poate observa impunerea, dincolo de discursul estetic (dar pornind de la acesta), a fundamentelor unui discurs social modern, bazat pe argumentele ideii de evoluţie. Secolul al XVIII-lea va impune cultural aceste argumente ca irefutabile, dând astfel naştere ideii de modernitate socială (*modernitatea burgheză* a lui Matei Călinescu). Valorile individualului, statul laic, dreptul natural, spiritul ştiinţific, ideea de progres vor fi stâlpii de bază ai modernităţii sociale. Aceste valori sociale modelează realitatea umană a acelui secol, fiind intens susţinute de valorile estetice ale permanenţei. Se poate observa, în acest moment, deplina coerenţă între discursul social şi cel estetic.

Aceste noi achiziţii epistemologice, comparate mereu cu cele vechi, fac ca ideea de valoare să se istoricizeze în perioada romantică. Primul pas este acela de a vedea experienţa istorică conferind valoare esteticului (dar nu numai). *Spiritul* (*Geist* – elementul tainic al vieţii)

e metafora concept care reprezintă, din punct de vedere organic, ideea de zămislire şi creştere. Chiar termenul de romantism se naşte dintr-o asemenea lectură de experienţe istorice, lectură a diferenţelor prin excelenţă: romantic – romanic (literatura romanică care nu este limitată de rigurozitatea formelor şi tematicilor clasice, raţionalizante) – fantastic (ca într-un astfel de tip de literatură) – libertate – sentimentalism – vis (A. Béguin) – idealitate – spiritualitate – punerea între paranteze a valorilor raţionalului – naşterea (şi apoi presiunea) unei psihologii a individualului, naşterea unei „ideologii" a subiectului (Kant, Schlegel, Fichte) – lumea concepută ca oglindă a individului şi a reflecţiei sale – romantic ca mod de a gândi revoluţionar. Rezultatul este apariţia, în plan estetic, a unui discurs al crizei. Chiar dacă discursul crizei are, în concepţia romantică, un voit efect reparatoriu, consecinţa este impunerea, odată cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, a unei adevărate crize a discursului umanist, această criză însemnând sciziunea între discursul social (practic) şi discursul estetico-filosofic.

Se poate observa, către sfârşitul secolului al XIX-lea, antagonismul a două modernităţi distincte şi opuse: cea estetică şi cea burgheză. Din tensiunea ivită între aceste două paradigme distincte, dar interrelaţionate, îşi fac apariţia ceea ce putem numi temele moderne ale crizei: alienarea, dezgustul, tentaţia revoluţionară, nihilismul, exhibarea „iraţionalului" ca scandalizare a simţului comun (épater le bourgeois), arta pentru artă, conştiinţa decadenţei etc. Artistul modern pare că trăieşte o simultaneitate paradoxală şi se comportă ca atare paradoxal. Conflictul dintre modernitate şi istorie lasă să se întrevadă una dintre problemele cele mai importante ale atitudinii umane faţă de timp: inadecvarea la epocă. Apărută în perioada romantică, dezvoltată în cadre paroxistice, începând cu poetica modernităţii a lui Baudelaire (Călinescu, 1995: 55), această idee va fi una dintre obsesiile modernităţii estetice, reperabilă în intensele nostalgii şi revolte expresioniste sau în revoluţiile violente ale avangardei. Se naşte o adevărată religie a crizei care va metamorfoza discursul estetic, trimiţându-l să exploreze spaţii de dincolo de „obiectivitatea" culturală îndoielnică a discursului social.

„Estetica permanenţei", caracterizată succint de M. Călinescu ca având în centru credinţa într-un ideal de frumuseţe neschimbător şi transcendent, îşi avea fundamentul filosofic în noţiunea de „natură", iar

pe cel estetic în noţiunea de „mimesis". Atunci când definea „poezia" ca imitare a realităţii, însă imitare a acesteia nu aşa cum s-a întâmplat (aceasta fiind preocuparea istoriei), ci o imitare a realităţii aşa cum s-ar fi putut ea întâmpla, Aristotel trimitea noţiunea de mimesis înspre aceea de *eikos*, „verosimilul natural" (Compagnon, 1998 a: 118), funcţională vreme de secole. Estetica crizei îşi face apariţia acolo unde noţiunea de mimesis nu mai este determinată de criteriile verosimilului natural (*eikos*), ci de acelea ale „verosimilului cultural" (*doxa*). Mişcarea de transformare a criteriilor estetice este, astfel, tributară unei istoricizări treptate a noţiunii de valoare şi a trecerii ei din spaţiul „naturalului", „atemporalului" şi „obiectivităţii", în cel al „culturalului" şi tranzitoriului.

Arta modernă devine, astfel, terenul privilegiat al denunţării doxei şi, în consecinţă, terenul privilegiat al experimentului de dincolo de spaţiile de „comuniune culturală", doxastice prin excelenţă. Acest lucru nu poate fi făcut decât prin conştientizarea propriilor fundamente, începând cu procedeele specifice şi terminând cu o redefinire a propriei relevanţe culturale, în contrast cu relevanţa culturală precedentă.

În perimetrul literar, acest lucru se poate observa cu precădere în lirică, spaţiu privilegiat al literaturii începând cu sfârşitul secolului al XIX-lea. Aşa cum observă Hugo Friederich (1998: 13-14), dintre cele trei comportamente posibile ale liricii – sensibilitatea, contemplaţia şi metamorfoza, în poezia modernă domină ultimul, atât în ceea ce priveşte lumea, dar mai ales limbajul. Filologul german pare să găsească o unitate stilistică a poeziei moderne, caracterizată prin disonanţă şi anormalitate, depersonalizare şi dezumanizare, idealitate şi transcendenţă goală, irealitate senzorială, obscuritate, ermetism, toate aceste „categorii negative" funcţionând ca operanţi definitorii şi arătând preocuparea pentru limbaj (autoreflexivitatea şi autarhia textului), preocuparea pentru experimentarea limitelor limbajului. Consecinţa imediată este revolta contra falselor imagini – simbolul cultural, metafora retorică – şi deplasarea discursului artistic înspre căutarea „adevăratei" imagini (J. Burgos, 1988): expresia unei realităţi nicicând trăite, creatoarea unei fiinţe de limbaj. Configurarea acestor imagini va opri ordonarea orizontală a textului (anecdotica lui) şi referenţialitatea şi va provoca o dilatare a cuvântului întru pluralitate. Rezultatul va fi un nou raport,

complex şi înnoitor, al cuvintelor cu lucrurile. Al discursurilor cu realitatea (lumea).

În teatru, aşa cum am încercat să observăm de-a lungul capitolului al III-lea, experimentul este condus de către „manifestările subterane" ale teatrului modern (în special francez) de-a lungul unei *revolte* anti-reprezentaţioniste, inamicul fiind teatrul realist metonimic în ansamblul său, iar rezultatul acestei lupte fiind nu numai o fundamentală reîmprospătare a tehnicilor teatrale, ci şi deschiderea către o nouă relevanţă culturală. Această relevanţă a fost însă acaparată prea repede şi total de sistemul de idei al existenţialismului târziu, care a pus în umbră caracterul, în primul rând metateatral, al teatrului nou şi relaţia critică a acestuia cu spaţiul cultural căruia îi aparţinea prin excelenţă, transferându-i relevanţa înspre spaţiul istorico-social.

*

Aşa cum observă A. Marino, „revoluţiile" literare moderne sunt, prin caracterul lor polemic şi contestatar, revoluţii „antiliterare", înţelegând prin aceasta punerea la îndoială a caracterului cultural al literaturii, adică a „genezei şi conţinutului său fundamental cultural" (Marino, 2000: 154), şi, în acelaşi timp, încercarea de revenire la puritatea actului literar printr-o separare de „cultură". J. Culler (1989), ocupându-se de o definiţie a specificului literar (literaritatea), are dreptate să vadă că acesta este cu pregnanţă vizibil atunci când are loc, în spaţiul privilegiat al sistemului literar, o ciocnire între un fenomen artistic nou şi unul vechi: „Orice operă literară este creată prin intermediul unei referinţe şi al unei opoziţii faţă de un model specific, furnizat de operele tradiţiei" (p. 37). Mergând mai departe, putem spune că specificul literar este cu atât mai vizibil atunci când ciocnirea se produce între un fenomen artistic experimental şi altul reiterativ.

Teatrul bulevardier francez, participant, într-o manieră reiterativă, la modalitatea realist metonimică a teatrului occidental, este contestat, în anii '50, de modalităţile revoluţionare, non-reprezentaţioniste, ale „teatrului nou". Această confruntare este dusă pe două planuri. Primul, cel cultural, este cel mai vizibil pentru că, prin tradiţie, literatura este considerată ca fiind purtătoarea valorilor general umane, transcendente, relevanţa lor metafizică fiind constituită pe măsura conceptului filosofic de „natură". Consecinţa imediată este proclamarea unui nihilism

polemic, caracterizare extrasă din termenii partizani ai unei comparaţii tradiţie-modernitate. Cel de-al doilea plan, pur literar, este acela al constantelor formale ale literaturii dramatice şi ale spectacolului teatral, în care noţiunea de *mimesis*, ca modalitate general estetică a tradiţiei literare, se prăbuşeşte. De fapt, dacă în literatura tradiţională este posibilă identificarea unei legături între formal şi valoric, între meşteşugul artistic şi gândirea revelatorie, această legătură nu poate fi făcută decât prin intermediul acestei noţiuni, participantă în egală măsură atât la configurarea activă a celor două planuri, cât şi la reconstrucţia lor dinamică. Prăbuşindu-se relevanţa acestei noţiuni, se prăbuşeşte o întreagă epocă a coexistenţei armonioase dintre cultură şi literatură.

Dar punerea între paranteze a lestului cultural al literaturii provoacă o experienţă a nudităţii structurale a acesteia. Negând capacitatea structurilor literare de a purta valoricul, „nihilismul critic" al primei jumătăţi a secolului al XX-lea[110] pune în prim-plan capacităţile literaturii de a se afirma pe ea însăşi, înainte de a afirma cultura, societatea sau istoria. În acest sens, acest tip special de „nihilism" se transformă, în mod paradoxal, în celebrare a artei şi „conştiinţă" a limitelor acesteia. Iată o primă manifestare a „operaţiunii meta-" în literatură, una ***revoluţionar-contrastivă***, al cărei teren privilegiat este acela al mecanismelor de perpetuare culturală. Acest tip de metaliteraritate poate fi urmărit cu predilecţie în spaţiul schimbărilor de paradigmă literară, fiind determinat de opoziţii faţă de paradigma predecesoare. Constantele literaturii, dar şi potenţialităţile sale, sunt puse în evidenţă contrastiv, prin desfăşurarea antinomică a elementelor ficţionale şi a celor general-modelatoare (invarianţii antropologici şi teoretico-ideologici, A. Marino: 1998).

*

„Antiteatrul" ionescian este, în primul rând, realitatea unei confruntări cu tradiţia locală a teatrului realist metonimic francez. Abundă mărturisirile autorului în acest sens. Făcând o critică a teatrului vechi, teatrul lui Ionesco provoacă o criză în interiorul acestei tradiţii locale, însă o criză care va avea relevanţă şi dincolo de aceasta.

Literatura dramatică ionesciană ca fenomen negator este, într-un sens dinamic şi polemic care are ca punct de plecare un nucleu de

[110] Căruia Ionescu(o) îi aparţine, fără îndoială.

profesiune de credinţă romantică, o mărturie, dar una, aşa cum afirmă Austin Quigley (1985), despre experimentele sale multiple, despre aventura căutărilor sale. Începându-şi cariera literară printr-un denunţ al „culturii", descoperind în exil o formă artistică suprasaturată de cultură (teatrul), Ionesco scrie dramaturgie conducând, în acelaşi timp, un experiment „anti-cultural" şi „metaliterar", descoperind „antiteatrul" ca formă de revenire la inocenţa uitată a teatrului.

Abundă în exegezele teatrului ionescian un amestec explicabil de studiu tematic şi cronologic. Explicabil pentru că atunci când încep să apară primele exegeze monografice, momentul „de actualitate" (deceniul al şaptelea al secolului al XX-lea) se află la o oarecare distanţă care permite ochiului critic să facă decupaje şi disocieri analitice care să evidenţieze „curba unei gândiri" (Abastado, 1971: 52) şi „coerenţa fundamentală" a acesteia (Vernois, 1972: 2). Este vorba mai întotdeauna de încercarea de a descrie liniile forţă ale dramaturgiei ionesciene, aşadar, studiul tematic şi cronologic devine implicit şi un studiu de poetică. Într-adevăr, de la refuzul teatrului din perioada sa românească, acuzat de inautenticitate (*Eu*, *Război cu toată lumea*), trecând prin prima experienţă teatrală cu piesa *Englezeşte fără profesor* (scrisă în româneşte şi devenită mai târziu *La Cantatrice chauve*) sau prin poetica explicită a articolelor adunate în *Note şi Contranote* sau *Antidoturi* şi până la confesiunile din jurnale sau convorbiri (*Jurnal în fărâme, Prezent trecut, trecut prezent, Între viaţă şi vis*), se poate observa traseul unei conştiinţe în formare a dramaturgului dublată de o practică scriitoricească aflată în directă relaţie cu aceasta.

S-ar putea enunţa şi analiza, urmărind acest traseu, câteva tipuri de poetici, fiecare dintre acestea având o relaţie directă cu o atitudine anume. Fiecare dintre exegeţii preocupaţi de coerenţă şi evoluţie a făcut acest lucru, sistematizând, de fiecare dată diferit, opera dramatică a lui Ionesco. Că e vorba de un traseu care duce de la *parodia teatrului* la viziunea unei lumi *absurde*, trecând printr-o psihologie fundamentată pe o *dinamică a contrariilor* (Abastado, 1971), de la o revoltă *anti-bulevardieră* (moştenitoare a atitudinilor suprarealismului antebelic) la un amalgam de biografic, istoric, existenţial care practică o „politică a culturii" ca o „reverenţă făcută spiritului uman" (Lamont, 1993), de la o „explorare a mijloacelor teatrale" la o „artă totală" cu relevanţă

existenţială, propulsată pe coordonate mitice convertite în imagini arhetipale (Vernois, 1972), de la „şedinţa de demolare" a teatrului înspre mărturia existenţială cu caracteristici onirice (Donnard, 1966) sau de la „tema limbajului" la o explorare din perspectiva onirismului a temelor inconştientului (Féal, 2001[111]), exegeţii par să se pună de acord asupra faptului că începuturile teatrale ale lui Eugène Ionesco stau sub semnul unei poetici autoreflexive care generează, odată cu refuzurile polemice ale formei dramatice precedente, un teatru marcat de „conştiinţă de sine".

Este însă meritul unei exegeze recente, aceea a Laurei Pavel (2002), de a arăta că acest palimpsest are în centru (şi nu ca punct de plecare ca în cazul celorlalte exegeze) o implicită atitudine critică[112] manifestată printr-o neputinţă de asociere a mecanismelor tradiţionale ale reprezentării mimetice, „referenţiale" şi „verosimile":

> „Palimpsest – la nivel tematic – al unei literaturi a cruzimii şi spaimei, uneori, dramaturgia ionesciană subîntinde, concomitent *aluziilor intertextuale peste timp, un continuu eseu sau jurnal eseistic metateatral* [s.n. – D.T.]. El are în centru, explicit sau implicit, mecanismul donquijotesc al reprezentării nonrealiste, deviate de la referenţialitate şi verosimilitate fie prin autosubminare parodică, fie prin transfigurarea cathartică în sublimul ireprezentabilului; o reprezentare auto-reflexivă şi paradoxală, amestecând straniul cu banalul, insolitul cu cotidianul, pateticul melodramatic cu derizoriul ludic…" (Pavel, 2002: 236)

Această ***poetică autoreflexivă***, dublată de o atitudine a ***refuzului***, poate fi urmărită la Ionesco cu precădere din perioada interbelică până în momentul scrierii pieselor *Cântăreaţa cheală, Lecţia, Jacques sau supunerea, Viitorul e în ouă* şi chiar *Scaunele*). Rezultatul este în primul rând un tip de meta-teatralitate (metaliteraritate) contrastivă, adică un teatru anti-iluzionist ce-şi dezvăluie procedeele şi-şi refuză echivalentul în „lume". Dar teatrul lui Ionesco nu se opreşte aici. Semnificaţia finală

---

[111] Giselle Féal, în cartea *Ionesco – un théâtre onirique* (2001), se ocupă exclusiv de acest caracter, pe care autoarea îl consideră ca fiind fundamental şi fundamentator.

[112] Căreia autoarea îi relevă şi studiază un dublu vital, acela al unei morale surprinzătoare şi paradoxale.

este aceea a unei intense denunţări a „perversităţilor ideologice", vizibilă în deconstrucţia „realităţilor instituţionale": teatrul însuşi, limbajul, familia şi familiaritatea, tradiţia. Rosette C. Lamont (1993: 37) vede în Ionesco (în acest moment, care este încă al începutului) un soi de „farseur suprarealist"[113] care practică un teatru legat de ceea ce am denumit mai sus (II) „tradiţia subterană a teatrului francez". Dramaturgul profesează aici „jocurile non-sensului" care sunt, şi în opinia lui J.H. Donnard (1966: 23), „jocuri suprarealiste"[114]. Claude Abastado (1971: 52) e şi mai tranşant atunci când vede în această etapă de început a teatrului Ionescian nu numai „deriziunea unui anume tip de teatru" ci şi deriziunea teatrului însuşi, înţelegând prin aceasta o parodiere a formelor inerente genului: intrigă, caractere, dialog. Această deriziune este dublată de descoperirea unor noi resurse ale teatralităţii: mişcare, ritm, surpriză, accelerare gestuală sau verbală, acumularea sau proliferarea obiectelor, dar şi a unor procedee noi aparţinând unor genuri spectaculare marginale: music-hallul, circul, guignolul, cabaretul. Acestea sunt procedee tehnice pe care Ionesco le va folosi de aici înainte ca pe un limbaj privilegiat al teatrului pus în slujba „unui nou «cunoaşte-te pe tine însuţi»" (Vernois, 1972: 2). În această etapă, dincolo de golirea de conţinut a mecanismului teatral, se poate observa conceperea personajului ca formă geometrică goală[115], aflată încă la periferia cercului limitator al necesităţii şi determinării. Este, în acelaşi timp, momentul de răfuială cu teatrul şi momentul de maxim experiment legitimator, dar şi momentul de conştientizare a posibilităţilor complexe de manipulare a mecanismelor teatrale. Această poetică autoreflexivă va rămâne să se manifeste constant, de-a lungul întregii opere, ca un centru de control al posibilelor rătăciri în ideologie. Dacă în *Improvizaţie la Alma* era refuzată tentaţia doctrinei, nicicând, de-a lungul teatrului ionescian, nu va fi refuzată tentaţia *problematizării*

---

[113] „Surrealist Prankster".

[114] Această apropiere de suprarealism este datorată şi celebrei afirmaţii făcute de André Breton şi Benjamin Péret după o reprezentare a *Cântăreţei chele* la teatrul Noctambule în 1951: „Iată ce voiserăm să facem noi acum douăzeci de ani" (Abastado: 1971, 28).

[115] Robert Abirached (1994: 385-398) vorbeşte, în cartea sa *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, despre „personajul dezgolit de chiar autorii săi".

sistematice a teatrului ca formă şi relevanţă culturală. Vom studia dimensiunile acestei problematizări în cele ce urmează.

Poetică a indeterminării şi metateatralitate. De la *Englezeşte fără profesor* la *Cântăreaţa cheală*

Englezeşte fără profesor

Teatrul lui E. Ionesco îşi are originea – discretă, va spune Alexandra Hamdan (Hamdan, 1998: 120) – în *Englezeşte fără profesor*, bruionul timpuriu al *Cântăreţei chele*. În fapt, *Cântăreaţa cheală* nu pare a fi altceva decât o traducere şi dezvoltare a acestei prime manifestări a teatrului „absurdului" (Vartic, 1990: 235), o „traducere" care însă ne poate permite să urmărim o dinamică a devenirii conştiinţei teatrale a dramaturgului Ionesco.

Analiza asemănărilor, dar şi a diferenţelor esenţiale între cele două texte a fost făcută de Alexandra Hamdan în cartea care încearcă să construiască un portret literar de tinereţe al artistului. Urmărind dinamica devenirii piesei *Cântăreaţa cheală* la nivelul elementelor definitorii ale discursului teatral (paratextualitatea specifică, precizările ficţionale ale didascaliilor – decor, spaţiu, timp, joc teatral –, personaje, structură, dinamică a acţiunii) exegeta observă pe bună dreptate că „atenuarea şi nedeterminarea pe care Eugen Ionescu le-a căutat traducându-şi propria piesă, i-au permis să acceadă la o gândire mai abstractă" (Hamdan, 1998: 122), care, într-un final, se transformă într-un didacticism subtil, căci dacă „discursul, supus la cele mai mari suplicii, se descompune, în mod fatal, «în cadavre de cuvinte»[116] (...)", atunci „orice lecţie de învăţare a limbajului degenerează, în mod fatal, în crimă" (Hamdan, 1998: 147). Exegeta are dreptate în a da aceste sentinţe, cel puţin din două motive: primul ar fi povestea genezei „anti-piesei", spusă chiar de autor (Ionesco, NC: 187), iar cel de-al doilea, şi, cum sper că vom vedea, cel mai important, chiar semnificaţiile piesei, raportate la întreaga operă dramatică a lui Ionesco.

[116] Cuvintele sunt ale lui Ionesco însuşi, din *Note şi contranote*.

Revenind la cele două piese gemene[117], ni se pare că diferenţa cea mai importantă dintre ele nu stă nici în subtitlurile lor („comedie inedită într-un act” / „anti-piesă”), nici în gradul de abstractizare a ficţiunii, ci mai degrabă în structura lor.

Ambele texte sunt la fel de inedite şi în mod asemănător construite pe o paradigmă a anti-literarului, a anti-teatralului. Într-o însemnare de jurnal din 10 aprilie 1951, reluată în *Note şi contranote* (Ionesco, NC: 192), autorul notează: „Să demontezi teatrul (sau ce e numit aşa)”, precizările imediate arătând că cele două texte sunt născute din aceeaşi uimire în faţa limbajului văzut ca suprafaţă pură potrivită oricărui fond sau semnificaţii. Ambele textele sunt în apropierea aceluiaşi grad de abstractizare, în măsura în care limbajul şi ficţiunea se dezvăluie şi-şi descompun capacităţile iluzioniste. Din acest punct de vedere, dramaturgul este martorul cel mai credibil:

> „Pentru mine, fusese vorba despre un fel de prăbuşire a realului. Cuvintele deveniseră nişte scoarţe sonore lipsite de sens; la fel şi personajele, bineînţeles, se goliseră de psihologia lor, iar lumea îmi apărea într-o lumină neobişnuită, poate în adevărata ei lumină, dincolo de interpretări şi de o cauzalitate arbitrară” (Ionesco, NC: 190).

Englezeşte fără profesor are o structură bipolară şi o concizie adaptată acesteia. Trecerea de la o scenă la alta se face logic arătând, din acest punct de vedere, o funcţionare quasi-verosimilă a mecanismului acţiunii teatrale. Episodul „burghez” (scena I) construieşte, la nivelul dialogurilor şi al comportamentului scenic, două personaje (D-l şi D-na Smith) precare, e adevărat, dar această precaritate poate fi pusă, la nivelul semnificaţiei, pe seama unui procedeu nu foarte spectaculos şi nu foarte nou, cel al caricaturii deconstructive. Explicaţia se găseşte în didascaliile care conturează, dincolo de dialog, dar împreună cu acesta, o atmosferă de banalitate, strânsă totuşi între limitele unei verosimilităţi care pare pe punctul de a se prăbuşi:

---

[117] Cuvântul e mai mult decât potrivit pentru că cele două texte au aceeaşi *ereditate*, destinele fiind diferite.

„Scena I

Interior burghez cu fotolii. Este seara după masă. Domnul Smith, în papuci, fumează pipa şi citeşte ziarul. Are ochelari, o mustaţă engleză căruntă. Lângă el, pe un alt fotoliu, doamna Smith cârpeşte ciorapi. Un lung moment de tăcere. Pendula bate de şaptesprezece ori." (T I: 11)

Dialogul trenează, fără a depăşi limitele unei interacţiuni care să-i prezerve calitatea de dialog. Termenul cheie însă în caracterizarea acestui dialog este, ca şi în cazul întregii scene, *precaritatea*. Interesant este tocmai modul în care, spre finalul scenei, toată această verosimilitate precară pare a se prăbuşi:

DOAMNA SMITH: În ce mă priveşte, n-am nimic împotrivă! Dar dacă spui asta pentru mine, atunci... Mie nu-mi plac asemenea glume, ştii bine!

(*Aruncă ciorapii cât colo şi-şi arată dinţii. Se ridică în picioare cu părul vâlvoi şi scoate un cuţit din sân.)*

DOMNUL SMITH (*se ridică şi el în picioare, se apropie de ea drăgăstos*): O, puicuţa mea, nu fi aşa o scuipătoare de foc! Tu ştii bine că eu glumesc! (*Îi înconjură talia cu braţul şi o sărută.*)." (T I: 15)

Prăbuşirea este întârziată însă de apariţia personajului Mary (Scena II), care reconstruieşte rupturile evidente apărute odată cu desfăşurarea primului tablou. Autoprezentarea şi anunţarea unei vizite (a soţilor Martin) sunt amănunte care fac ca acţiunea să fie menţinută la nivelul coerenţei precare de dinainte. E adevărat, replica dnei Smith privitoare la vizita soţilor Martin („A, da. Îi aşteptam. Ne era foame. Ne gândeam chiar, dacă nu mai vin, să începem să mâncăm fără ei. N-am mâncat nimic toată ziua din cauză că dumneata ai lipsit!") pusă în relaţie cu replica din prima scenă a aceleiaşi dne Smith („E ora nouă. Am mâncat supă, peşte, carne cu cartofi, salată şi am băut bere. Copiii au băut apă. Am mâncat bine, astă seară.") arată, prin contradicţia evidentă, o ruptură majoră la nivelul structurii acţiunii şi a dialogurilor, ruptură operând ca un adevărat avertisment asupra ficţiunii dramatice în desfăşurare. Un avertisment el însuşi bizar, atâta timp cât are loc chiar în momentul prezenţei reparatorii a personajului Mary.

Al doilea episod (pe care l-am putea numi *Recunoaşterea*) pune cu totul alte probleme. Aproape identic cu cel din *Cântăreaţa cheală*, neputând fi separat de episodul anterior şi nici de verosimilitatea, chiar dacă precară, a acestuia, tabloul se pretează unei analize comunicaţionale, aşa cum a şi fost făcută de exegeţi (Revzina, Revzin, 1971). Din punctul de vedere al acestui tip de analiză, ţinând cont de faptul că cei doi „sunt" soţ şi soţie, avem aici de-a face cu negarea unui postulat comunicaţional, acela al *memoriei comune* (*ibidem*, p. 256 şi urm.). Privind acest episod din punctul de vedere al mecanismelor teatrale şi extrapolând dincolo de perimetrul acţiunii piesei, putem spune că postulatul memoriei comune nu este deloc negat, pentru că episodul priveşte exclusiv o *memorie comună* împărtăşită în acelaşi timp de text (spectacol) şi de spectator. Referinţa directă aici nu mai este verosimilitatea cuplului Martin ci realitatea specific literară a unui procedeu al teatrului, *recunoaşterea*[118], citibil încă de la Aristotel, dar recognoscibil de-a lungul întregii istorii a teatrului până în momentul scrierii piesei, căci, să nu uităm, epoca respectivă e încă dominată de mecanismele schematice şi puerile al teatrului bulevardier:

> „Peripeţia sau răsturnarea de situaţie e o schimbare a celor petrecute în contrariul lor, precum s-a arătat, şi aceasta, spunem noi, în marginile verosimilului şi ale necesarului." „Cum o arată numele, recunoaşterea e o trecere de la neştiinţă la ştiinţă, în stare să împingă fie la dragoste, fie la duşmănie personajele sortite fericirii ori nenorocirii" (Aristotel, *Poetica*, 1452 a).

Iată cum, într-un mod aproape subliminal, textul refuză să mai facă apel la o experienţă a verosimilului, şi cum, brusc, printr-o răsturnare a planurilor, va face apel la memoria culturală a cititorului (spectatorului). Iar pentru a întări acest apel şi pentru a face legătura cu dimensiunea populară a artei teatrale, textul construieşte o altă intertextualitate, aceea cu romanul poliţist al lui Arthur Conan Doyle şi cu personajul său principal, Sherlock Holmes.

Precaritatea construcţiei teatrale fusese, până în momentul

[118] Observaţia este făcută prima dată de I. Vartic (1990: 231-232). Criticul pune acest episod în legătură cu *Victimele datoriei*, vorbind de un „teatru poliţist" (232) şi „un teatru analitic" (233).

apariţiei acestui episod, una a contradicţiei şi a ambiguităţii, o precaritate care putea fi pusă de spectator pe seama neîndemânării dramaturgului. Odată cu acest episod, precaritatea e deja postulată şi devine principal efect dramatic.

Episodul următor (l-am putea numi emfatic „Cutremurul şi prăbuşirea limbajului" – Scena IV), delirant, cu replici separate unele de altele din punctul de vedere al compatibilităţii semnificaţiilor, ar putea fi caracterizat doar prin intermediul unei comparaţii, aceea cu o maşină care merge în gol, din a cărei funcţionare momentană abia dacă se mai pot întrezări vagi fragmente ale vechii funcţionări.

Interesantă este retorica acestui episod, o retorică a devianţei progresive. După începutul „normal", al întâmpinării „invitaţilor" de către D-na Smith, retorica personajelor este una a truismului, deci a limitării capacităţii de penetrare a semnificaţiilor între replici, dar în acelaşi timp una a incompatibilităţilor sintactice interioare frazelor clişeu ale personajelor: „Învăţătorul învaţă pe copii, dar pisica îşi alăptează puii când sunt mici"; „Automobilul merge repede, dar bucătăreasa găteşte mai bine" etc. Urmează o serie de repetiţii lexicale şi de haplologii care fac să dispară însăşi posibilitatea manifestării semantice a materialului lexical, pentru ca, mai apoi, cele patru personaje să-şi „ţipe" (cuvântul e împrumutat din didascalii[119]) unii altora alfabetul, apoi o serie de sunete onomatopeice, iar într-un final un nume fără absolut nicio semnificaţie deductibilă din context. Interesant este faptul că această prăbuşire în trepte a limbajului se află în relaţie cu un comportament scenic ale cărui evidente semnificaţii sunt de natură psihologică şi comportamentală: furia şi conflictul. Revenirea limbajului pe coordonate quasi-normale, odată cu replica „Masa e servită" a personajului Mary, are în replică o influenţă asupra comportamentului scenic al personajelor, revenite ele însele la „zâmbet", „înţelegere" şi, într-un final, tăcere. Schimbarea bruscă de tensiune şi de limbaj, imposibil de relaţionat cu vreun amănunt din universul ficţional al piesei, nu poate fi pusă decât pe seama unei intenţii de construcţie dramatică, intenţie ce va fi confirmată în ultimul episod al piesei, pe care l-am putea denumi „Un război împotriva spectatorului". În *Englezeşte fără profesor*, tăcerii ficţiunii („Scena rămâne goală") îi

[119] ("Toţi împreună, în culmea furiei, îşi ţipă la ureche, în timp ce pendula cade cu un zgomot asurzitor şi se aud tunete şi fulgere").

corespunde, din punctul de vedere al autorului (a cărui voce autorizată o reprezintă didascaliile), perplexitatea spectatorilor, atâta timp cât efectul scontat de acesta e enervarea spectatorilor („Trebuie aşteptat până ce publicul începe să dea semne de enervare: fluierături, proteste, huiduieli, insulte, morcovi aruncaţi (sic!), bastoane, ouă clocite etc.[120]”) şi agresarea acestora.

Acest episod este cel care face diferenţa majoră dintre cele două piese aici în discuţie. *Universului precar al ficţiunii* îi corespunde o evidentă „ficţionalizare” a unei bune părţi din componentele intrinseci ale teatrului, lucru evident atunci când Autorul, Directorul teatrului şi, cel mai important, spectatorul devin personaje. Cu alte cuvinte, piesa devine o *meta-ficţiune teatrală*.

Din acest punct de vedere, piesa începuturilor teatrale ale lui E. Ionesco seamănă foarte mult cu teatrul lui Pirandello[121], în special cu *Şase personaje în căutarea unui autor.*

> „Când *spectatorii* vor intra în *sala de spectacol*, vor găsi *cortina* ridicată; *scena* – ca în timpul zilei, nici *decor*, nici *portante*, aproape în *întuneric* şi *goală*, ca ei să aibă din primul moment **impresia unui *spectacol* cu totul nepregătit**.
>
> Două scăriţe, una la dreapta şi alta la stânga, asigură circulaţia între scenă şi sală. Pe scenă, capacul boltit al *cuştii sufleorului*, lângă deschizătură. De cealaltă parte, în faţă, o măsuţă şi un fotoliu, cu spatele la *public*, pentru *Director*. Alte două măsuţe, una mai mică, alta mai mare, cu scaune înşirate la îndemână pentru repetiţie. Alte scaune ici-colo, la dreapta şi la stânga, pentru *Actori*, şi un pian în fund, tras lateral, aproape ascuns [s.n.].”

Acestea sunt primele didascalii ale celebrei piese. Didascaliile au, în cea mai mare parte a literaturii dramatice, funcţia de a da minimele indicaţii privind reprezentarea spectaculară. De aceea poate nici nu e bizară abundenţa de termeni (subliniaţi) care, la o primă vedere, figurează nu ceea ce am denumi lume ficţională, ci, mai degrabă, modalităţile realizării ei scenice. De cele mai multe ori, în didascalii, autorul face referiri la relaţia instanţelor fictive cu spaţiul scenic sau

---

[120] T I: 24.

[121] A se vedea şi Vartic (1990: 234-235).

cu spaţiul de percepţie (cel destinat spectatorilor). Dar face asta doar pentru a dispune o minimă relaţie a acestora cu spaţiul teatral.

Pirandello nu structurează în didascaliile sale spaţiul scenic şi nici relaţia instanţelor ficţionale cu acesta, ci, în primul rând, descrie, pur şi simplu, cadrele minime ale ficţiunii care se va desfăşura. O ficţiune cu totul neobişnuită, cel puţin pentru prima serie istorică de spectatori ai piesei. Ne şi putem închipui uimirea primilor spectatori ai lui Pirandello atunci când, mergând la teatru, asistă nu la o piesă propriu-zisă, ci la o repetiţie. Nu văd pe scenă obişnuitele „personaje în acţiune", ci personaje cu care nu erau obişnuiţi: un Regizor de culise, un Maşinist, un Regizor (Directorul), un Secretar, o Primă interpretă şi un Prim interpret, pe lângă alţi Actori, un Recuzitier, un Sufleor, „Tehnicieni şi personal auxiliar al teatrului" şi chiar nişte „personaje". Astfel, piesa lui Pirandello este o piesă despre teatru, o metapiesă, dar nu în sensul acelui tip de metateatru pe care îl observă şi îl defineşte Lionel Abel (Abel, 1963 – *cf. supra*), în care este vizibilă autodramatizarea conştientă a personajului, sau în care funcţionează metafora tradiţională, atât de răspândită, a lumii ca teatru. Piesa lui Pirandello pătrunde dincolo de suprafaţa alegorică a teatrului, pătrunde în interior, aducând în prim-plan mecanismele ficţiunii teatrale împreună cu instrumentele necesare realizării acesteia.

Piesa lui E. Ionesco nu are, la prima vedere, aceleaşi pretenţii „enciclopedice" şi, poate, de aceea, ea este mai degrabă un manifest polemic privind separarea teatrului de realitatea existenţială, manifest elaborat progresiv, dar cu o concluzie puternică şi penetrantă. Această concluzie este conţinută în ultimele trei replici ale piesei şi reprezintă un punct de vedere care va fi dezvoltat şi mai târziu de E. Ionesco în scrierile sale teoretice, anume acela al autonomiei artei teatrale (a se vedea îndeosebi polemica cu Kenneth Tynan, redată în *Note şi contranote*, 1992).

Una dintre replici, anume aceea a autorului-personaj, se raportează direct la această idee a autonomiei artei teatrale, postulând o separare extremă a celor două spaţii opuse din interiorul complexei realităţi teatrale: spaţiul scenic (ficţional) şi spaţiul spectatorilor (real):

> „AUTORUL: De ce veniţi aici şi ne-ncurcaţi? Eu mă duc să fac ghete în locul cizmarului, să spăl rufe în locul spălătoresei, să-ncurc pe doctor la spital? Nu. Eu aici sunt doctor şi-mi văd de

> treaba mea. Cizmarii la cizmărie, actorii la teatru, fiecare să-şi vadă de treaba lui şi lumea o să meargă mai bine." (T I: 24)

Celelalte două replici aduc un plus de precizare a acestei separări. Replica unui spectator „din fundul sălii", replică dată autorului-personaj („Dar spectatorii, la spectacol" – T I: 25) prilejuieşte luarea de cuvânt a comisarului, personaj autoritar, care trece la o imediată violentare verbală („Cum îndrăzneşti să vorbeşti, când eu tac, obraznicule") şi fizică („Jandarmii gonesc lumea din sală") a spectatorilor (T I: 25).

În fapt, această reacţie violentă a instanţelor teatrale, „de culise", personificate prin cele câteva personaje care au o referire directă la o analitică a teatrului, se produce ca replică la o violenţă anterioară a spectatorilor[122]. Punctul de cotitură şi de tensiune maximă, criza textului ionescian, care presupune o trecere de la ficţiune la metaficţiune teatrală, îl reprezintă momentul dispariţiei personajelor, momentul aneantizării unui mecanism ficţional care, prin precaritatea sa, sugera deja prezenţa unei metaficţiuni, momentul imediat următor distrugerii totale a verosimilităţii lumii personajelor. Noţiunea de verosimilitate e ea însăşi una ambiguă, pentru simplul fapt că este legată de un cod, adică de un „ansamblu de constrângeri care îmbină un sistem de semne, într-un mod în care să permită receptarea mesajului" (Ubersfeld, 1999, 18-19; 94). Dacă ţinem seama de faptul că, la nivelul receptării, teatrul lui E. Ionesco, alături de teatrul lui Beckett, Genet şi o parte din teatrul lui Adamov – tot ceea ce exegeza anilor '50-'60 a denumit teatrul absurdului – a fost modelat de întretăierea drumurilor dintre manifestările subterane (avangardiste) ale teatrului francez şi dimensiunea ideologică a existenţialismului sartrian şi a filosofiei camusiene a absurdului, putem spune că verosimilitatea aneantizată în piesa ionesciană este, în primul rând, aceea a teatrului de natură reprezentaţionistă (în special aceea a reprezentaţionismului schematic al teatrului bulevardier). Dar consecinţele unei astfel de raportări negative la o construcţie de natură culturală lasă loc unei opoziţii puternice faţă de însuşi conceptul de „construcţie".

---

[122] Este vorba, bineînţeles, de o „violenţă" anticipată de propria intenţionalitate a autorului, dacă nu chiar dorită de acesta. Amănunte din dosarul acestei „violenţe", reale de data aceasta, ocazionată de prima reprezentare a piesei *Cântăreaţa cheală* în Lemarchand, 1954, Lamont, 1993, Abastado, 1971.

Englezeşte fără profesor reprezintă, prin trecerea de la ficţiune la metaficţiune teatrală, o pătrundere în interiorul anatomiei limbajului teatral şi, prin aceasta, o demonstraţie de analitică a oricărui tip de limbaj şi a proiecţiilor sale instituţionale. Postulând de la început un univers posibil (lumea *burgheză*, *englezească*), textul produce, prin precarităţile acumulate, o separare din ce în ce mai evidentă a elementelor alcătuitoare ale acestui univers. Personajul este separat de limbaj, limbajul de gest, gestul de spaţiu, spaţiul de temporalitate. Limbajul însuşi este, aşa cum am încercat să vedem în analiza de mai sus, descompus prin acumularea de incoerenţe, dar şi prin evidenţiere directă (cele patru personaje repetă alfabetul, spun replici onomatopeice) în elementele sale minimale: semantică, sintaxă, material lexical, material sonor. Iar, nu în ultimul rând, această analiză implicată a universului ficţional procedează la o deconstrucţie (arătare a caracterului de construcţie) a instituţiei teatrale prin separarea evidentă a elementelor participante la convenţia teatrală. Violenţa finală îndreptată împotriva spectatorilor reprezintă un imediat reper al identificării unei conştiinţe a „realităţii" maşinăriei teatrale.

Interesant este faptul că se poate vorbi aici de o conştientizare a iluzionismului artei teatrale, care propulsează piesa dincolo de echivoc. O semnificaţie evidentă a violenţei este aceea de separare absolută a unor planuri de implicare. Aproape fiecare replică, fiecare indicaţie scenică, se subsumează coerent unui mecanism analitic şi unei argumentaţii bine conduse, care creează o dihotomie între spaţiul scenic şi spaţiul public, care nu face decât să le lipsească, pe fiecare dintre acestea, de „dublul" său vital. Dacă Artaud, prin „teatrul cruzimii", concepea spectacolul ca pe un eveniment „grav" şi „violent" ce căuta o dezvoltare nouă a relaţiei cu spectatorul, în piesa lui Ionesco violenţa situează semnificaţiile acestei separări în interiorul unui perimetru al scepticismului. Este vorba, aici, de o violenţă care conceptualizează. Separarea făcută este, în primul rând, aceea între „teatru" şi „existenţă". Punând în evidenţă coordonatele construcţiei teatrale, arătând posibilitatea manifestării unei violenţe a spectatorului, postulând posibilitatea unei replici pe măsură a mecanismului teatral, Ionesco avertizează asupra confuziei planurilor şi o face conform unei poetici directe a vederii. De aceea, piesa începuturilor dramaturgice ale lui Ionesco este, prin negativismul ei militant, dar şi prin necesitatea polemică a sintaxei sale (o sintaxă

ale cărei repere le putem evalua numai din perspectivă culturală), o premisă a viitoarelor construcţii, făcută ca o clarificare de planuri, o *construcţie metaliterară (metateatrală) directă*, înţelegând prin aceasta o adevărată punere în scenă a mecanismelor textuale.

Analizând un vast material al literaturii contemporane din punctul de vedere al modului de reprezentare, L. Hutcheon (Hutcheon, 1997) remarca faptul că această literatură este predispusă îndeosebi la un tip de construcţie metaliterară, pe care am denumit-o *directă*, care ar reprezenta o soluţie analitică de compromis între reprezentarea tradiţională, mimetic transparentă, a referentului şi autoreflexivitatea modernă, care subminează referentul în favoarea dimensiunii autonome a limbajului. Autoarea se raportează direct la literatura „postmodernă" care „denaturalizează" în acelaşi timp transparenţa realistă, dar şi autoreflexivitatea modernă, postulând puterea atestată istoric a celor două. Însă istoria şi realitatea acestui tip de metaliteraritate directă este mai veche şi mai bogată, putând fi urmărită de la Cervantes, Molière, L. Sterne, Pirandello şi până astăzi. Comună, în această istorie a metaliterarului, din punctul de vedere important al modurilor de reprezentare, este capacitatea literaturii de a se spectaculariza (oglindi, exhiba, expune) pentru o mai bună măsurare a implicărilor sale în spaţiul din imediata apropiere a antropologicului şi, implicit, pentru a-şi revizui semnificaţia constantelor teoretice specifice. Acest tip de metaliteraritate se naşte dintr-o suprasaturare a procedeului, coroborată cu o neîncredere funciară în chiar ideea de literatură, fiind, în acelaşi timp, o premisă majoră pentru o reînnoire fundamentală a literaturii.

Ionesco însuşi, înainte de a-şi începe cariera dramatică ce-l va face celebru, e plin de neîncredere faţă de această formă literaro-culturală (teatrul). Ba, mai mult, este plin de neîncredere faţă de „literatură", văzută ca „pură tehnică", „mecanică exterioară", „dexteritate pură" (Ionescu, *Război...*, I: 24). Obsedat, împreună cu colegii de generaţie, de grija faţă de autenticitate, ale cărei manifestări legitime par a fi specii „subiective" ca poezia lirică şi jurnalul, dramaturgul de mai târziu simte nevoia de a se răfui cu o specie literară acuzată de maximă impregnare cu retoric, căci la tânărul Ionescu teatrul e echivalent cu retorica, autorul înţelegând prin aceasta ostentativul şi falsitatea. Rezultatul concret al acestei răfuieli este piesa *Englezeşte fără profesor*, care acuză vehement

atât nevoia de transparenţe a spectatorului, cât şi duplicitatea iluzionistă a ficţiunii teatrale. Dar rezultatul cel mai important este descoperirea unui nou tip de efect dramatic, unul profund anti-iluzionist, disonant, la care va ajunge trecând prin experienţa transformării piesei discutate mai sus în piesa *Cântăreaţa cheală*.

Cântăreaţa cheală sau o poetică a imaginii

Dacă privim analizele şi interpretările directe care au fost făcute piesei *Cântăreaţa cheală*, putem observa cum două tipologii se detaşează în mod evident, mai ales atunci când e vorba de a evalua valoarea de model a respectivei piese în interiorul întregului „teatru nou": aceea de parodie a vieţii „burgheze" şi aceea de parodie a teatrului, eventual a celui bulevardier, „parodie" care violentează aşteptările publicului:

> „Dincolo de punerea în cauză a universului «mic burghez», *Cântăreaţa cheală* este o satiră a teatrului şi o agresiune împotriva publicului.
>
> Piesă parodică, aceasta este în acelaşi timp o parodie de piesă. Ionesco o intitulează «anti-piesă». Nu există intrigă, personajele sunt inconsistente, ceea ce spun acestea nu prezintă interes, trebuie, în final, să renunţăm a înţelege şi a asculta: atâtea semne ale unei piese în definitiv rău construite". […]
>
> „Ionesco vrea să şocheze publicul obişnuit cu teatrul bulevardier" (Abastado, 1971: 63).

Literatura a fost, vreme de sute de ani, ataşată categoriilor pozitive şi, din această cauză, se poate foarte uşor explica autoritatea acestor categorii în evaluarea literaturii. Întotdeauna schimbările estetice au fost revoluţii anti-literare, în sensul unei lupte împotriva „literarului" devenit stereotip. Termenul antiliteratură, aşa cum sugerează A. Marino (Marino, 1987), este de fiecare dată o punere în discuţie a unui anume mod de a face literatură. E un termen care se poate uşor confunda cu termenii istorici de anti-clasicism, anti-mimetism sau anti-tradiţionalism.

Când G.R. Hocke (Hocke, 1998) se ocupa cu descrierea stilistică a ceea ce am putea numi paradigmele iregularităţii (manierismul vizibil

în dualităţile istorice cunoscute: *asianism* [exagerare, echivoc, prolix] / *aticism* [densitate, concentrare, regulă, ordine, armonie], *mimesis* / *phantasiai*, *clasic* / *baroc*), o făcea pentru a explica dualităţile istoriei esteticii şi dialectica vechi-nou, o dialectică arhetipală, perpetuă, în care, odată cu fiecare reeditare a ei, se poate observa, ca într-o străfulgerare de moment, nuditatea structurală a literaturii. Astfel, odată cu fiecare revoluţie estetică, se manifestă un tip de metaliteralitate, pe care l-am numit mai sus ***revoluţionar-contrastiv***. Născut în directă corelaţie cu schimbări epistemologice, acest tip revoluţionar de metaliteralitate se caracterizează prin opoziţie faţă de dominantele paradigmei predecesoare. Constantele literaturii sunt puse în evidenţă contrastiv, prin evaluarea antinomică a elementelor ficţionale sau a celor general-modelatoare, adică a cadrului de referinţă formal.

Cântăreaţa cheală face parte, spre deosebire de ciorna sa timpurie, din acest al doilea tip de metaliteraritate. Poate din această cauză exegeţii (*cf. supra*) au caracterizat-o ca fiind abstractă, iar interpretările sale s-au raportat la un set de caracterizări de natură sociologizantă mai degrabă decât de una metaliterară. Abstracţiunea este însă observabilă în pierderea caracterului direct-polemic (în sensul etimologic al cuvântului, care implică o oarecare doză de violenţă directă) şi în indeterminarea care a propulsat-o spre o receptare alegorică.

Ceea ce face diferenţa între cele două piese este aprofundarea scenelor „verosimile" înspre un nivel al dezvoltării ample a unor replici noi, care măresc caracterul indeterminat şi, în consecinţă, precaritatea, suprimarea scenei finale (violenţa împotriva spectatorului), adăugarea unui episod nou, al cărui personaj principal este Pompierul, şi un final care imprimă piesei un caracter circular.

O analiză a piesei şi o evaluare a semnificaţiilor posibile nu poate să se raporteze decât la aceste diferenţe. Suprimarea episodului final din *Englezeşte fără profesor* reprezintă, în primul rând, renunţarea la un didacticism direct şi apropierea de unul duplicitar încorporat în structura circulară a piesei şi în potenţialităţile dramatice ale acesteia. Interesante sunt motivele acestei suprimări. Ionesco însuşi declară, într-o mărturisire publicată în „Cahiers des Saisons", în 1959 (Ionesco, NC, pp. 195-196), că respectiva suprimare a fost făcută tocmai din cauza durităţii finalului:

> „S-a considerat că acest sfârşit e prea polemic şi necorespunzând, de altfel, cu regia foarte stilizată şi cu jocul «foarte demn», voit de actori".

Suprimarea acestui episod nu înseamnă însă şi dispariţia violenţei împotriva spectatorilor. Numai că acolo unde era vorba de o violenţă directă se va putea observa acum o violenţă împotriva spectatorului conceput nu direct, relaţional, ca prezenţă fizică, ci substanţial, ca *prezenţă culturală* şi umană.

Cântăreaţa cheală are acelaşi start „verosimil" ca şi predecesoarea sa, dar o precaritate mai puţin vizibilă şi, în acelaşi timp, mai elaborată, la nivelul dozării efectelor acesteia. „Episodul burghez" este bizar mai degrabă la nivelul replicilor, care sunt ostentative, decât la nivelul incompatibilităţii logice a acestora. Prima tensiune majoră îşi face apariţia odată cu scena a IV-a, a „recunoaşterii", ale cărei personaje sunt soţii Martin. Însă această tensiune se datorează, aşa cum am încercat să observăm mai sus, unei treceri bruşte dintr-un spaţiu cu determinări mai degrabă ficţionale, într-un spaţiu cu determinări mai degrabă cultural-literare. Până în acest moment (finalul scenei a V-a), cele două piese sunt mai mult decât asemănătoare. Însă, dacă piesa *Englezeşte fără profesor* va evolua din acest punct liniar, dinspre ficţionalitate înspre metaficţionalitate, piesa *Cântăreaţa cheală* va avea o evoluţie sinusoidală, pe parcursul căreia nu se va face nici un pas major înspre tipul direct de metaficţionalitate, căci, imediat după episodul cu reale semnificaţii intertextuale, urmează un episod „verosimil" pe care l-am putea denumi „Vizita", episod ale cărui personaje sunt soţii Smith (gazdele) şi soţii Martin (oaspeţii). Intertextualităţile construite (acelea cu structura teatrală a „recunoaşterii" şi cu romanul poliţist), care reprezentau, în structura piesei *Englezeşte fără profesor*, anticipările de natură culturală ale violenţei directe din final, vor fi, în *Cântăreaţa cheală*, primele manifestări ale unei serii de „violenţe" împotriva spectatorului, de data aceasta văzut numai în calitatea sa de prezenţă de natură culturală.

Să observăm ambivalenţa funcţională a acestor intertextualităţi, pe de o parte culturală, iar pe de altă parte structurală. Dacă din punct de vedere cultural avem de-a face cu vestigii parodice ale unor modalităţi tematice atestate ale ficţiunii teatrale tradiţionale, din punctul de vedere

al funcţionalităţii structurale ale acestor episoade în interiorul piesei analizate se poate observa o parodie a tehnicii de vitalizare a acţiunii. Dacă episoadele „verosimile" sunt construite sub semnul banalităţii, adică, permiţându-ne o succintă definiţie, sub semnul oricând definibilului, inserţiile de imagini culturale încearcă nu atât imprimarea unui impuls acţiunii, cât o repetată înşelare a aşteptărilor spectatorului.

Piesa nu se va opri doar la aceste inserţii de imagini culturale. Dimpotrivă, disonanţa iscată de incompatibilitatea lor logică le va transforma şi le va pune în umbră relevanţa culturală, denunţându-le ca pe nişte stereotipuri structurale. Din acest punct de vedere episodul al cărui personaj principal devine Căpitanul de pompieri are, la rândul său, o astfel de realitate stereotipă de natură structurală care, aşa cum o dovedeşte finalul, este repetabilă la infinit.

Piesa dezvoltă, în acest moment, o polemică de natură quasi-teoretică, ţinând cont că, de foarte mult timp, esenţa teatrului era considerată ca fiind dimensiunea bine structurată a conflictului văzut ca rezultat al interacţiunii forţelor antagoniste prezente în corpusul dramei:

> „o acţiune dramatică nu se limitează la o simplă şi liniară împlinire a unei finalităţi specifice; dimpotrivă, aceasta rezidă în întregime în *înfruntarea* circumstanţelor, în conflictul între pasiuni şi caractere, ducând astfel la acţiuni şi reacţii la acestea care, la rândul lor, necesită o rezolvare a *conflictului* şi *disonanţelor* (s.n.)" (Hegel, Paolucci (Eds.), 1975: 1159).

Dincolo de această polemică teoretică, rămân două efecte teatrale evidente, amândouă importante şi imposibil de separat. Unul dintre ele este citibil pe filiera piesă-spectatori şi se va naşte din disonanţa dintre structura acţiunii piesei, discontinuă şi incompletă logic, şi aşteptările culturale ale publicului, acest efect fiind unul metaliterar (metateatral) prin excelenţă[123].

Celălalt, legitimator, va fi conturarea unui nou tip de efect dramatic, în care *conflictul* este înlocuit cu creaţia unei lumi disonante,

[123] Din nou, cuvintele autorului sunt edificatoare: „O parodie a teatrului este teatru mai mult decât teatrul direct, deoarece nu face decât să mărească şi să scoată în evidenţă liniile lui caracteristice" (Ionesco, NC, p. 195).

cosmosul cu haosul, ontologia deterministă cu una a deschiderii. La nivelul efectului estetic, consecinţa e imediată: dacă teatrul bazat pe esenţa conflictualităţii sublima tensiunile în conflictul scenic, oferindule vederii ca într-o oglindă fidelă, teatrul non-conflictual (teatrul care parodiază conflictualitatea) sublimează conflictul în spectator, prin disconfortul pe care-l creează.

Am putea discuta aici o opoziţie îndelung discutată în teatru (Pavis, 1998), dar şi în literatură în general (Genette, 1991), aceea dintre forma teatrală închisă şi cea deschisă, îndeaproape asemănătoare opoziţiei determinare / indeterminare. Aşa cum spune P. Pavis (Pavis, 1998: 56-57), această dihotomie nu este una absolută, atâta timp cât cele două tipuri de dramaturgie nu există în stare pură. Respectiva dihotomie reprezintă un bun mijloc de măsurare a tendinţelor formale în construcţia şi reprezentarea unei piese. Distincţia este însă cu atât mai interesantă atunci când se măsoară efectul dramatic, care este tocmai capacitatea textului dramatic de a rezona sau, dimpotrivă, de a disona cu aşteptările publicului, aşteptări care sunt, de obicei, suma canonică a concepţiei despre om şi realitate a unui grup. Formele literare închise sunt acelea puternic structurate formal, structurarea lor fiind aceea care restructurează imaginarul receptiv, locul de întâlnire al formelor respective cu receptorii fiind perimetrul bivalent al stereotipurilor.

Dacă vedem stereotipul ca pe un „concept de clasificare" (Amossy, 1991: 35) a cărui utilitate pragmatică primară este aceea de a uni nivelurile de suprafaţă ale unui grup social, această utilitate pragmatică se dovedeşte a se transforma într-un „fals concept de clasificare" (*idem*) atunci când observăm că stereotipul, clasificând în mod abuziv, simplifică şi pietrifică (*fige – idem*, p. 37), împiedicând observarea diferenţei, a nuanţei, a individualului. În partea opusă, formele literare deschise sunt disonante (înţelegând prin aceasta o opoziţie între elementele specifice şi trimiterea spre diverse planuri de referinţă) şi, prin această disonanţă, destructurează (scurtcircuitează) imaginarul receptiv, locul de întâlnire dintre text (piesă) şi cititor (spectator) fiind terenul indefinit în care disconfortul şi întrebarea sunt principalele repere.

Există, bineînţeles, posibilitatea, specifică literaturii, ca acest teren, pe care l-am numit indefinit, să fie „definit" (limitat) de practica semnificantă (Eco), proiectată de receptor în realitatea artistică pe care o are în faţă. Umberto Eco (Eco, 1969) vedea deschiderea ca

pe o proprietate specifică mai degrabă nivelului interpretării (care nu exclude însă un tip de deschidere la nivelul operei). Aşa s-a întâmplat şi cu Eugène Ionesco, dar şi cu întregul teatru nou, în momentul în care propoziţiile fundamentale ale existenţialismului târziu, sartrian, şi ale filosofiei absurdului a lui Camus au fost recunoscute în piesele respective.

Dincolo de această interpretare circumstanţială rămâne însă o construcţie specifică, beneficiind de o poetică a indeterminării născută pe terenul unei estetici a opoziţiei şi a unei reflecţii serioase despre teatru, făcută din interiorul acesteia.

Trecerea de la *Englezeşte fără profesor* la C*ântăreaţa cheală* reprezintă, din punctul de vedere al constituirii operei dramatice a lui E. Ionesco, o punte înspre o viziune personală cu premise clare. Faptul că cea de-a doua piesă nu mai exhibă violenţa directă faţă de spectatori arată că dramaturgul goleşte o realitate artistică de lestul cultural, pentru a lăsa loc unei manifestări autentic artistice. Caracterizând *Cântăreaţa cheală* ca o adevărată „şedinţă de demolare", J.H. Donnard (Donnard, 1966: 20) observa:

> „Ionesco, sans tapage, commence par faire un petit trou dans chacune des murailles qu'il veut abattre: le mur du temps, les remparts de la personnalité, la forteresse de la logique et du langage. Il y introduit une charge de dynamite, modeste mais bien serrée, ça saute, et le trou est béant. Il refait l'opération en forçant la dose, autant de foi qu'il est nécessaire, jusqu'au feu d'artifice final, après lequel il ne subsiste rien, – rien que la vérité, triste et nue, comme il se doit, brandissant un miroir incassable."

Cuvintele lui Donnard (scrise în 1966) sunt nuanţat partizane („il ne subsiste rien, – rien que la *vérité*, *triste* et *nue"*), dar nu mai puţin adevărate în caracterizarea unei piese care reprezintă începuturile unei opere cu o evoluţie surprinzătoare. Şedinţa de demolare întreprinsă de E. Ionesco are ca fundament aceeaşi grijă pentru autenticitate (insolit) pe care o avusese şi în perioada interbelică. Iar autenticitate este pentru dramaturg sinonimul substanţialului.

De la început, autorul se simte obligat să „re-substanţializeze"[124] lumea teatrului, prin „re-substanţializarea" limbajului şi a ficţiunii

[124] Termenul este analog aceluia de re-teatralizare (Pavis, 1998).

personajului, adică să le lipsească de determinismul lor narativ, înţelegând prin narativitate în primul rând capacitatea de relaţionare a elementelor interioare ale unei lumi ficţionale, capabile să pretindă un răspuns semnificativ de structurare imaginară şi interpretativă din partea receptorilor. Se naşte o piesă caracterizată prin opacitate, disonând, în mod fundamental, cu nevoia de transparenţă a spectatorului, nevoie prin excelenţă narativă. Toate aceste manifestări prilejuite de o poetică a indeterminării au ca rezultat creionarea unui nou contur al elementelor de ficţiune, rezultatul fiind o formă geometrică goală, trasată de tensiunile şi disonanţele textului care dezvoltă o *poetică a imaginii* opusă unei *poetici a acţiunii*[125].

De-a lungul întregului curent subteran al teatrului modern (de la teatrul simbolist şi până la teatrul nou), imaginea joacă un rol foarte mare. Neuitând faptul că reprezentarea spectaculară este în acelaşi timp şi un efort de *punere în imagine*, teatrul postbelic şi contemporan a acordat o atenţie sporită acestei noţiuni, inventându-se chiar un nou tip de teatru, *teatrul imaginilor*, sintagmă care se referă la o modalitate de punere în scenă ce tinde să producă imagini scenice pline de frumuseţe formală în locul unui dialog sau al acţiunii (Pavis, 1998: 403).

În teatrul lui Ionesco, ar părea că imaginea se apropie de aceste atribute mai degrabă vizuale şi statice. Paul Vernois, unul dintre exegeţii de seamă ai operei lui Ionesco, observând faptul că există o similitudine şi o co-incidenţă între imaginile prezente în scrierile confesive ale dramaturgului şi scrierile dramatice, vorbeşte despre teatrul lui Ionesco ca despre un teatru total, înţelegând prin aceasta faptul că teatrul său este o conjuncţie între arta teatrală (avându-şi fundamentul în logos) şi imaginarea scenică: „în mod esenţial imaginea îi apare dramaturgului ca un mijloc de comunicare privilegiat" (Vernois, 1972). În poetica ionesciană, imaginea însă pare a fi mai mult decât un mijloc de comunicare. Aşa cum am încercat să observăm mai sus e un mod specific de manifestare a teatrului său.

[125] Este semnificativ faptul că într-o carte ulterioară, *Teatrului Absurdului*, M. Esslin (1970) remarca, în teatrul pe care îl denumise anterior „absurd", o forţă poetică „formidabilă" datorată, în special, unei folosiri intense a unei poetici a imaginii: „Dar ceea ce datorăm în particular dramaturgilor absurdului este că imaginile simbolice nu sunt accesorii ale unei intrigi convenţionale, ci sunt aduse pe scenă ca fiind însuşi obiectul şi esenţa piesei" (p. 263).

Problema imaginii este, în cazul literaturii, o problemă de poetică. Dacă retorica antică îşi concentra atenţia asupra figurii, avatarul clasic al imaginii, o făcea pentru că nu exista o teorie a imaginaţiei capabilă să nuanţeze ideea de obiectivitate figurativă. În secolul al XVIII-lea îşi face apariţia însă o astfel de teorie a imaginaţiei ca facultate de vizualizare, teorie care va da literaturii (poeziei) definirea sa ca mediu care să pretindă răspunsuri de natură vizuală în mintea cititorului: imaginile. Acesta este şi sensul comun al noţiunii de imagine, sens pe care se bazează nu numai literatura descriptivă dar şi literatura care face apel la un sens mult mai ambiguu al noţiunii de imagine, acela de efect senzorial provocat de limbajul literar, surprinzător prin însăşi natura lui. Astfel, noţiunea de imagine ajunge să fie confundată, în cele din urmă, cu figura, singura diferenţă între aceste noţiuni fiind capacitatea imaginii de a integra un răspuns (critic sau de lectură). Este lucrul care se întâmplă în Noua Critică americană, atunci când, acceptându-se termenul imagine ca un concept care integrează răspunsul critic, se încorporează în acesta însăşi structura texturii discursului literar (îndeosebi a poemului), crezând că în acest mod imaginea e definitiv separată de vechiul înţeles al ei, acela de ornament.

Modernitatea literară aduce în planul poeticii explicite o încredere deosebită în conceptul de imagine, dar şi o re-evaluare a sa, explicaţia cea mai plauzibilă fiind aceea că, prin însăşi capacitatea sa de a se constitui ca spaţiu al unei opoziţii (disonanţe) între noutatea unui discurs şi prejudecăţile culturale ale unui cititor, reprezintă, în acelaşi timp, un instrument de investigare potrivit caracterizării unei literaturi indeterminate din punctul de vedere al sintaxei şi logicii intrigii, al relaţiilor spaţio-temporale şi al celor structurale.

O incursiune de anvergură în poetica imaginii, prilejuită tocmai de literatura modernă (Futurismul şi Suprarealismul, Paul Eluard, Saint-John Perse etc.), face J. Burgos, în cartea sa polemică cu dimensiunea scientistă a structuralismului, *Pentru o poetică a imaginarului*, din 1982 (trad. rom. Burgos, 1988). Stăruind asupra paradoxurilor „misterului poetic", J. Burgos găseşte că investigarea modurilor de manifestare ale imaginii în interiorul discursului poetic poate aduce câteva răspunsuri:

> „Sunt tot atâtea paradoxuri care nu rămân fără răspuns, dacă acceptăm să examinăm imaginea (p. 27)."

Dar, mai întâi, autorul trebuie să definească imaginea, dincolo de dimensiunea ei absolutizată de simţul comun, aceea de percepţie, gândire sau reverie deja constituită:

> „Nu imaginea aluzivă, trimiţând la o percepţie, la o gândire sau la o reverie deja constituită, pe care ea s-ar mulţumi să o rezume, să o ilustreze, să o mascheze, să o fixeze, în sensul fotografic al cuvântului, acea falsă imagine pe care, împreună cu Bachelard, o vom numi metaforă şi care nu este decât un semn; ci imaginea adevărată, expresie a unei realităţi nicicând trăite până atunci, netrimiţând la nimic anume anterior ei înseşi şi creatoare a unei fiinţe de limbaj ce se adaugă realităţii şi făureşte un sens" (p. 27).

Iată că o poetică novatoare a imaginii nu poate să se constituie decât în afara unei poetici descriptive, preocupată de structuri şi tipare, şi numai în interiorul unei practici a lecturii continue, care să recunoască capacitatea imaginii de devianţă, de de-„naturare", care să recunoască capacitatea cuvântului de „densificare" (épaississement) şi de dilatare a semnificaţiilor sale într-o ambiguitate care-l transformă în imagine, care, la rândul ei, va da de *văzut altceva şi altminteri*, în măsura în care nu trimite la un deja-văzut sau la un deja gândit (p. 28). J. Burgos amplifică această poetică a imaginii la dimensiunile unei adevărate practici de lectură, explicaţia minimă fiind aceea că autorul încearcă să reconcilieze, din perspectiva literaturii moderne, o poetica a rupturii şi o poetică a relaţiei. Majora capacitate a imaginii este aceea de a refuza posibilitatea echivalării unor semnificaţii ale textului cu aşteptările cititorului, refuzând în acelaşi timp şi traseul de ordonare ontologică paralelă a celor două dimensiuni, amestecându-le, dându-le o nouă dimensiune.

Preluând aceste sugestii, raportându-le în acelaşi timp la analizele anterioare ale piesei lui Ionesco, putem încerca în acest moment o definire a *poeticii imaginii* ca fiind capacitatea unui text de a-şi dezorganiza orizontalitatea (determinarea narativă) pentru *a verticaliza o relaţie între discurs şi cititor*.

Suprimând anecdotica minimală specifică intrigii teatrale, violentând familiarităţile culturale şi cognitive ale spectatorului, piesa lui E. Ionesco creează tabloul paradisiac al unui limbaj-imagine, separat de dimensiunea sa instituţională, vizibilă în realitatea limbajului-semn.

Încercând să identificăm o poetică a imaginii şi o opoziţie între limbajul-imagine şi limbajul-semn în interiorul piesei *Cântăreaţa cheală*, facem în acelaşi timp o presupoziţie necesară unui demers viitor: presupoziţia că această piesă (adevăratul început al dramaturgiei ionesciene) reprezintă un stop-cadru necesar pentru o vizualizare a unei evoluţii ulterioare a teatrului ionescian.

Personajul – o formă geometrică goală

Din ceea ce am urmărit până aici am putut observa cum piesa *Cântăreaţa cheală* are un caracter indeterminat, la nivelul celor câteva constante literare care o caracterizează. În primul rând este vorba de o indeterminare a universului ficţional, strâns legată de o indeterminare a elementelor care o compun, specifice piesei. Dincolo de dimensiunea metaliterară, cele două elemente puternic destructurate în interiorul piesei sunt limbajul verbal şi personajul. Dar personajul este elementul ficţional care are cel mai mult de „suferit". Aşa cum spune Pavis (1998: 243), caracterizând poetica formelor deschise, personajul suferă cele mai multe maltratări în acest tip de construcţie dramatică. Nemaiputând fi redus la o conştiinţă sau la un set finit de caracteristici, personajul devine o unealtă teatrală („dramaturgical tool") sau, am spune noi, o imagine indeterminată.

Noţiunea de personaj pare uşor de definit atâta timp cât simţul comun al limbii vede în personaje „fiecare dintre persoanele care figurează într-o operă literară". Aserţiune care se dovedeşte a fi cel puţin ambiguă în momentul în care ne dăm seama că o „persoană" nu figurează într-o operă literară, ci este *reprezentată* în aceasta (Popovici, 1997: 11). Este clar o chestiune de identificare a reprezentărilor conţinute de opera literară cu obişnuinţele noastre de a vedea lumea, atâta timp cât pare că identificarea şi analiza ideii de personaj este valorificată în cheie psihologică[126]. Cert este că personajul poate fi identificat cu o reprezentare, textuală sau spectaculară, a unei *figuri antropomorfe*, identificare mentală datorată lecturii.

[126] Dar numai până la revoluţia teoretică formalistă şi, mai apoi, structuralistă a analizei personajului.

În teatru, personajul pare să fie şi mai uşor de identificat pe baza datelor oferite, în cazul lecturii, de către centrarea discursului în jurul numelui personajului, iar, în cazul spectacolului, prin datele oferite de realitatea actorului. În pofida aparentei identităţi între o persoană vie şi reprezentarea acesteia, trebuie să facem distincţia între ele şi să vedem cum personajul este mai degrabă o mască. Grecescul *persona* are, la origine, această semnificaţie, desemnând rolul pe care trebuie să-l interpreteze actorul, situat la o distanţă remarcabilă de acest rol. Lucru explicabil în primul rând prin natura rituală a tragediei greceşti, ce avea nevoie de un personaj care să întruchipeze mai degrabă o valoare mitică decât una individuală. Evoluţia teatrului occidental a făcut posibilă o inversare a acestei situaţii, ajungându-se la o adevărată dorinţă de identificare între actor şi rolul său, efectul dorit al acesteia fiind acela al identificării spectatorului cu personajul reprezentat pe scenă. Identificare posibilă nu la nivelul întregii reprezentări, ci la nivelul unor potenţiale similitudini între identitatea antropologică a personajului şi cea a spectatorului.

Din punct de vedere istoric, această identificare este posibilă datorită apariţiei valorilor individualului, începând cu epoca Renaşterii (Boccacio, Cervantes, Shakespeare). Este vorba însă de o scară a valorilor individuale care se integrează unei scări de valori tipologice universal valabile, valori care pot fi redescrise prin intermediul conceptelor morale şi psihologice. Reprezentându-şi personajele, autorii tradiţionali reprezintă fragmente din categoriile posibile ale omului universal, predicate transparente, caracterizabile printr-un set de formule cunoscute. Iată de ce, până în secolul al XX-lea, modelele de analiză ale personajelor au fost cele de natură tipologică şi, mai târziu, psihologică, iar valorificarea acţiunii dramatice era făcută mai degrabă în termenii participării acesteia la caracterizarea tipologică (în cheie, de obicei, simbolică) a personajelor.

Incursiunea, începând cu sfârşitul secolului al XIX-lea, într-un univers în care setul de valori tradiţionale pare să nu mai aibă pertinenţă, arată figurarea unui personaj imposibil de caracterizat în termenii univocităţii tipologice, ajungându-se până în punctul în care psihologia îşi pierde utilitatea în evaluarea acestuia (experienţele teatrului postbelic).

Sub influenţa noilor experienţe literare, secolul al XX-lea descoperă o nouă manieră de raportare la noţiunea de personaj, aceea actanţială. Odată cu Propp, Souriau, Greimas, Bremond, Ubersfeld, noţiunea de *model actanţial* a devenit indispensabilă în analizele semiologice şi dramaturgice ca modalitate de vizualizare a forţelor majore existente în interiorul textului dramatic şi a rolului lor în intrigă. Avantajul acestei noţiuni este acela că ea nu separă *personajul* de *acţiune*, dar dezvăluie dialectica dintre acestea şi tranziţia graduală de la unul la cealaltă[127], aducând clarificări problemei situaţiilor dramatice şi identificând analitic dinamica personajului. În afară de aceasta, modelul actanţial reprezintă un instrument indispensabil pentru o analiză a textului în vederea punerii lui în scenă, atâta timp cât se pot configura, cel puţin schematic, relaţiile funcţionale ale personajelor cu întregul univers ficţional al textului, atâta timp cât se pot identifica, prin raportarea la câteva forme simple de acţiuni, statutul de protagonist al unuia dintre personaje şi relaţia specifică a acestuia cu celelalte.

Iată că cele două dimensiuni în interiorul cărora poate fi definit şi semnificat conceptul de personaj sunt, pe de-o parte, una mimetic-culturală, iar, pe de altă parte, una structural-funcţională. Aceste două dimensiuni sunt însă aplicabile ficţiunilor (narative sau dramatice) care dovedesc o minimă relaţionare (cantitativă sau calitativă) între personaje sau între personaj şi restul elementelor ficţionale, relaţionare care poate fi vizualizată numai prin intermediul structurii acţiunii.

În *Cântăreaţa cheală* acest lucru este imposibil de făcut. Nu numai că personajul este imaginat în interiorul unor false relaţionări (stereotipuri verbale, tematice, figurative şi structurale), produse doar pentru a înşela aşteptările publicului, dar, pe deasupra, personajele acestei piese sunt statice, rămânând, de la începutul piesei şi până la sfârşitul ei, egale cu ele însele. Atunci când exegeza a încercat să le semnifice, n-a putut-o face decât dintr-o perspectivă mimetic-culturală, ţapul ispăşitor fiind, chiar şi din perspectiva autorului, mic-burghezul „universal", şi eventual spectatorul, devenit el însuşi un „mic burghez" al spaţiului teatral.

---

[127] „Le modèle actantiel combine un jeu de forces […] qui ne se confonde pas nécessairement avec les personnages et qui rend compte de structures profondes de l'œuvre." (J.P. Ryngaert, 1991, p. 60).

În *Cântăreaţa chealã* personajul e ceva mai puţin decât un personaj, o *formă geometrică goală*, imposibil de imaginat altfel decât prin conturul său, în interiorul căruia se află nu golul, ci mecanismele în stare de a funcţiona, dar încă nepuse în funcţiune, ale umanului. Eugène Ionesco creează aici un anti-personaj în sensul în care de-„naturalizează" „umanitatea" personajului literar de până atunci (adică acea umanitate model sau acea umanitate-funcţie) până la dimensiunile unei agresiuni asupra măştilor spectatorului. Provocând un cutremur instituţiei teatrale, piesa provoacă implicit un cutremur instituţiei care este spectatorul şi, în acelaşi timp, un cutremur realităţii complexe care este omul. Dezvelind nuditatea structurală a ficţiunii, dezvelind nuditatea instituţională a teatrului, dezvelind goliciunea limbajului, dezvăluind perversităţile iluziei, sfărâmând în imagini analitice structura teatrului (*i.e.* limbaj, personaj, spaţio-temporalitate, dar şi spectator, familiarităţi cognitive, aşteptări), Ionescu realizează, prin focalizarea imaginilor sale, o lecţie de anti-iluzionism.

Subsumată acestei lecţii de anti-iluzionism este însă cea mai importantă caracteristică a personajelor piesei, aceea de a fi separate de oricare dintre sistemele de referinţă capabile de a integra personajul unei semnificaţii extra-literare. Aceste semnificaţii extra-literare pot fi studiate în piesa *Cântăreaţa chealã* doar prin contrast, ca anti-modele. Dacă mai sus, în momentul analizei textului piesei, vorbeam de o verosimilitate precară, făceam acest lucru din punctul de vedere al unui sistem de referinţă capabil să semnifice în cheie existenţială, socială, psihologică, metafizică, „existenţa" pur-textuală a personajelor. Poetica imaginii, manipulată abil, creionând doar conturul static al personajelor, verticalizând înspre percepţie doar schiţa vagă a lor, lipseşte piesa de o axă structurală capabilă să dea sens construcţiei dramatice în sistemul de referinţă al realităţii. Iar această particularitate de construcţie este o bună explicaţie pentru faptul că toate aceste posibilităţi de sens enumerate mai sus par, deopotrivă, potrivite pentru piesă. Căci, dacă piesei i-a fost lipită eticheta absurdului, acest lucru s-a petrecut din cauza precarităţii sale disonante. Absurd asta înseamnă: precaritate existenţială, precaritate socială, precaritate identitară şi psihologică, şi precaritate metafizică.

Personaj vs. putere, limbaj şi societate

În 1950, la premiera piesei *Cântăreaţa cheală*, spectatorii mergeau să vadă o piesă care, potrivit canoanelor de intitulare, ar fi trebuit să fie despre o oarecare cântăreaţă cheală. Au văzut o piesă care, şi prin amănuntul futil al absenţei unui personaj al cântăreţei chele, vorbea în primul rând despre precaritate, absenţă şi iluzie, o piesă construită ca o geometrie a vidului.

În 1951, la Théâtre de Poche, spectatorii merg să vadă o piesă a aceluiaşi „mistificator" Ionesco, cu titlul *Lecţia*, aşteptându-se la cu totul altceva decât la o „lecţie". Dar în piesă este vorba, literalmente, chiar de o lecţie. Iată o primă diferenţă care trimite *Lecţia* dincolo de geometria vidului din *Cântăreaţa cheală*.

Demersul ionescian rămâne, dincolo de diferenţele evidente, acelaşi. Este vorba de o parodie a unei situaţii instituţionalizate, de data aceasta extrapolată dincolo de spaţiul specific artistic. Piesa este parodierea ritualului pedagogic şi prin dimensiunea parodică accentuată face ea însăşi apel la un didacticism propriu. Dar, înainte de toate, termenul de ritual este cel mai important, atât din perspectiva faptului că face apel la ceremonialitate (adică la arhetipul gestual şi comportamental), cât şi pentru faptul că face apel la tradiţie şi autoritate (ambele prezente în semnificaţiile pedagogice ale lecţiei). Dimensiunea de ritual a lecţiei din piesa cu acelaşi nume e mai mult decât evidentă şi prin evidenţierea unei repetabilităţi continue (lecţia descrisă este a 40-a şi va urma, aproape imediat, o alta).

Caracterul ritualic era prezent şi în *Cântăreaţa cheală*, însă în modul organic pe care-l presupunea acolo o perspectivă interioară asupra realităţii sociale şi instituţionale a teatrului, perspectivă care implica spectatorul până la agresare. În *Lecţia*, ritualul pedagogic este spectacularizat, în sensul etimologic al cuvântului, adică transpus în imagine oferită percepţiei, transpus în demonstraţie (Hornby, 1986: 61).

Importante în *Lecţia* sunt ritmul şi transformările celor două personaje participante la acest ritual: eleva şi profesorul. Comportamentul scenic prevăzut de didascalii este acela al transferului comportamental; în timp ce eleva „va trebui să se controleze mereu, să-şi dozeze gesturile: din veselă şi surâzătoare va deveni tot mai tristă şi ursuză, siguranţa de sine i se va transforma în oboseală şi somnolenţă, iar către final chipul ei va exprima o veritabilă depresiune nervoasă; până şi vorbirea îi va fi afectată, i se va îngroşa limba, cuvintele i se vor învălmăşi în memorie şi se vor lăsa pronunţate cu greu, până la a-i da un aer de paralizie, aproape de afazie"; profesorul, la început timid, nesigur, va fi din ce în ce mai puternic, „agresiv, dominator". Din această cauză, propulsarea în centrul piesei a mecanismului transferului comportamental concentrează problematica piesei mai degrabă asupra relaţiilor interumane, asupra unui ceremonial al interacţiunii umane, în care termenii de putere, dominaţie, autoritate, tradiţie şi justificare sunt necesari analizei.

Spunând că piesa este parodia ritualului pedagogic, trebuie să evidenţiem faptul că parodierea înseamnă, în primul rând, aici, lipsirea lecţiei respective de dimensiunea ei informaţională serioasă. Semnificaţiile de dicţionar ale cuvântului **lecţie** („*ceea ce* un şcolar trebuie să înveţe" „*învăţătură* făcută de un maestru, de un profesor unei audienţe", „*regulă de conduită* dată unei persoane" [s.n.]) arată că elementul cel mai important al lecţiei este dimensiunea informaţională, „învăţătura", cea care conferă putere, capacitate de dominaţie şi autoritate „învăţatului[128]". M. Weber (Weber, 1971, β 16) înţelegea prin putere şansa de a face să triumfe propria voinţă în sânul unei relaţii sociale, chiar împotriva rezistenţei, contând foarte puţin pe ceea ce se sprijină această şansă. În cazul relaţiei de „putere" care se naşte în interiorul *Lecţiei*, putem determina, cel puţin la un nivel de suprafaţă, pe ce anume se sprijină această şansă. Ar putea fi vorba de mitul cunoaşterii şi, în acelaşi timp, de mitul tradiţiei ca depozitară a cunoaşterii. În acest caz, personajul profesorului este doar reprezentarea metonimică, caricaturală, a tradiţiei. Această precaritate a dimensiunii informaţionale

[128] Foucault ar fi descris *Lecţia* ca ilustrare a condiţionării prin limbaj, ca modalitate de a prelua controlul prin câştigarea controlului asupra discursului. A se vedea Klaver, 1989: 523.

a lecţiei ţinute de profesor este, aşa cum observa A. Fischler (Fischler, 1978), atât de asemănătoare unei precarităţi informaţionale a „ştiinţei" ce caracterizează o tipologie personagială a profesorului, doctorului, astrologului, logicianului scolastic sau a pedantului din întreaga literatură occidentală (Rabelais, Molière şi Voltaire sunt cele mai celebre exemple). Dar, dacă fiecare dintre aceşti autori demola o „tradiţie" văzută ca perimată din perspectiva unei tradiţii „noi", Ionesco pare că demolează însăşi noţiunea de tradiţie.

Neavând, aici, spaţiul necesar pentru o analiză a mecanismelor de constituire şi perpetuare a unei tradiţii, o să reţinem dintre aceste mecanisme doar unul, necesar demersului nostru: acela al *autorităţii*, al *prestigiului*. Orice tradiţie are nevoie de autoritate pentru a se perpetua. Însă orice autoritate se câştigă în timp şi cu ajutorul timpului. Datele minimale ale unei tradiţii, născute undeva într-un *illo tempore* imprecis, au nevoie de istorie (de o temporalitate liniară) pentru transferarea acelui timp imprecis pe coordonate mitice, dar şi pentru a reitera neîncetat datele esenţiale ale realităţii ideatice a respectivei tradiţii în ceea ce va fi sistemul de idei al ei, dogma ei. Modalitatea principală a acestui proces este un veritabil război (aşadar violenţă) împotriva celorlalte tradiţii concurente cu care intră în conflict. Un război care, ca orice război, aduce faimă, prestigiu într-un sens care-l cuprinde şi pe cel etimologic, acela de iluzie (lat. *praestigium*). Iată o posibilă explicaţie a crimei din finalul piesei (punctul final al „războiului" dintre Profesor şi Elevă).

Dar piesa nu se termină aici. Atunci când servitoarea îi aruncă Profesorului o insignă („Servitoarea (scoţând o brasardă, cu o insignă, poate chiar cu zvastica nazistă): Uite puneţi-vă asta şi-o să fie foarte bine [îi aşează brasarda]... E politică."), piesa îşi trimite semnificaţiile înspre un cu totul alt spaţiu, acela al unei discuţii despre *crimă şi justificarea ei*. Iată că ceea ce mai înainte păruse o demolare a ideii de tradiţie este nuanţată de o privire sceptică asupra umanităţii, acea umanitate care, în relaţie cu alteritatea, acţionează dintr-un impuls („criminal") al negării celuilalt, justificat întotdeauna raţional, printr-o tradiţie sau ideologie. Aceasta este crima denunţată de piesa lui Ionesco. Aceasta este, în cele din urmă, ceea ce exegeza a etichetat ca fiind tragedia omului: faptul de a fi aruncat în miezul unui război cu alteritatea, război în care limbajul este redus la dimensiunile unei justificări.

Important pentru demersul nostru este faptul că, odată cu *Lecţia,* imaginarul ionescian îşi împinge personajele centrale (celălalt, servitoarea, va avea funcţie de *raisonneur*) pe o axă a relaţiilor sintagmatice, acestea intrând într-o structură ficţională relaţională ce poate fi semnificată numai prin dublul ei real. Iată că personajul-imagine, static, indeterminat şi abstract, „omul dintotdeauna" (Ionesco, NC: 154, 191), modelul analitic al umanităţii din *Cântăreaţa cheală*, este înlocuit cu imaginea omului intrat într-un mecanism al relaţiei cu alteritatea. Astfel va fi conceput personajul şi în cele două piese care urmează cronologic *Lecţiei – Jacques sau supunerea* şi *Viitorul e în ouă*, de data aceasta ritualul fiind cel familial.

De aici încolo, de-a lungul întregii opere ionesciene, personajul îşi va pierde indeterminarea paradisiacă. Intrând într-o reţea de necesităţi relaţionale structurale, acesta va fi conceput ca punct de ruptură, ca loc de întrepătrundere şi disonanţă a unor forţe ireconciliabile, care vor reface îndeaproape traseul incert al unei căderi în corporalitate, urmat de unul al căutării paradisului.

Efect metaliterar şi efect alegoric *(Jacques sau supunerea, Viitorul e în ouă)*

Studiind primele piese ale lui E. Ionesco, putem observa câteva modalităţi de construcţie ficţională care pot fi raportate la două tipuri de efecte dramatice care subsumează începuturile dramaturgiei ionesciene unei dimensiuni abstractizatoare, atât de asemănătoare unei poetici avangardiste. Născute din refuzul unei dramaturgii reprezentaţioniste, piesele *Englezeşte fără profesor* şi *Cântăreaţa cheală* aduc în prim-planul scenei mecanismele teatrale, exhibându-le într-un „proces" al cărui principal inculpat este spectatorul şi aşteptările lui. Violenţa din finalul piesei *Englezeşte fără profesor* e dovada. Sublimarea acesteia, în structura piesei *Cântăreaţa cheală*, va estompa sugestia prea evidentă a unei metaliterarităţi directe, didactice şi conceptualizatoare, lăsând loc unei geometrii imaginare disonante a cărei semnificaţie literară, născută din însuşi caracterul indeterminat al textului, este, aşa cum sugeram,

aceea a unei ontologii a deschiderii. Precaritatea insolită a elementelor de ficţiune, stereotipul structural şi tematic şi analitica limbajului vor face imposibilă întâlnirea dintre piesă şi spectator altundeva decât într-un spaţiu al imaginilor statice, insolite, dezarticulatorii, imagini care, prin caracterul lor anti-retoric (anti-literar), nu vor putea fi altceva decât catalizatorul unei relaţii de „lectură" (inclusiv spectaculară) nemediate de cultură[129]. Separând prin procedee caracteristice (parodia, supralicitarea, disonaţa) imaginea de lestul său mimetic cultural sau existenţial, începuturile teatrului lui Ionesco (în special piesa *Cântăreaţa chelă*) dovedesc puterea de a genera un efect totalizator. Serge Doubrovsky arăta încă din 1960 acest lucru, atunci când spunea că teatrul lui Ionesco este un *teatru total*

> „nu pentru că îi sunt adăugate rămăşiţe (bribes) de cinematografie, de cântec sau de balet, ci pentru că reuşeşte să implice într-o manieră totală spectatorul în spectacol. Pentru că este vorba de realitatea umană şi pentru că actorii nu sunt cineva particular, aceştia ne reprezintă pe noi, iar ceea ce joacă ei este drama noastră" (Serge Doubrovsky, *L'antithéâtre est un théâtre total*, în *Les Critiques*, 1973, p. 48).

Acest efect dramatic, atât de asemănător mitului fondator al teatrului, aduce o nouă implicare a spectatorului în spectacol prin tipul de răspuns direct, nemediat de cultură, pe care-l presupune. Personajul abstract al dramaturgiei ionesciene abstractizează masca instituţional-funcţională a spectatorului, în primul rând prin atacul împotriva transparenţelor spectatorului, prin dislocarea acestuia dintr-un confort quasi-narativ.

Piesa de început a lui Ionesco creează înlăuntrul ei un adevărat limbaj paradisiac, înţelegând prin aceasta o pierdere a capacităţii de sens a cuvintelor şi apropierea de o carnalitate literală. În jurul acestui limbaj, descompus într-o anatomie la vedere, vor fi dispersate celelalte

[129] Este semnificativă, în *Formule de politeţe* (piesă scurtă aflată cronologic între *Lecţia* şi *Jacques sau supunerea*), postularea unei astfel de relaţii de lectură noi care face din spectator un participant activ la actul teatral. Aici, spectatorii, care devin ei înşişi personaje, „descoperă" mecanismul „textual", ceea ce-i face să „simtă" „eugenioneşte".

elemente de ficţiune. Unul dintre cele mai importante – personajul – va fi şi el redus la carnalitatea sa anatomică, prin desfăşurarea unor contururi abia schiţate, posibila semnificaţie a acestui fapt fiind, aşa cum sugeram, o dezarticulare fenomenologică a unui model de umanitate, atât de diferit de modelul uman conceptual („real") atât de des întâlnit în dramaturgia anterioară.

Re-substanţializarea prin de-substanţializare va fi demersul paradoxal al piesei *Cântăreaţa cheală*, vizibil chiar în imaginea personajului conturat ca formă geometrică goală. Exegeza şi-a oprit privirea îndelung asupra acestui mod de construcţie a personajului, văzând aici posibilitatea de a vorbi despre dezumanizare, într-un sens cu conotaţii împrumutate dintr-o sociologie a suspiciunii. În *Cântăreaţa cheală*, separarea personajului de dimensiunea temporală liniar determinată şi de o necesitate psihologică (*i.e.* de limbajul care construieşte o iluzie psihologică) este rezultatul cel mai vizibil al unei re-substanţializări şi, din acest punct de vedere, ar fi mai potrivit să vorbim mai degrabă despre potenţare, gândindu-ne, în acelaşi timp, la perspectiva citirii unei coerenţe a personajului ionescian de-a lungul întregii opere.

Spunem acest lucru mai ales pentru că, odată cu *Lecţia*, *Jacques sau Supunerea* şi *Viitorul e în ouă*, personajul va fi conturat de tensiunea dintre indeterminarea lui literală şi, în acelaşi timp, de aruncarea lui pe o axă sintagmatică, deterministă. Dând o mască oarecare personajului (Profesor, elevă, fiu, tată, soţ) şi implicându-l în reprezentările unor ritualuri instituţionalizate ale relaţiei cu alteritatea, dramaturgul îl extrage din starea sa paradisiacă.

Odată cu această implicare a personajului într-o relaţie cu „alteritatea" se va contura cel de-al doilea efect dramatic al teatrului ionescian, acela al ambiguităţii imaginii funcţionalizate. Efectul pur metaliterar al primei piese este dezvoltat, făcând loc unui efect de altfel înrudit, relaţionat însă înspre semnificaţii general umane, unul alegoric.

La prima vedere, *Lecţia* poate face figură discordantă în cadrul începutului teatrului ionescian prin trecerea bruscă la o poetică ce are mai degrabă valenţe alegorice decât metateatrale, lucru accentuat de

„morala adăugată" (Donnard, 1966: 41) a sfârşitului. Dar, aşa cum am încercat să observăm, punctul de legătură între primele două experienţe teatrale ale lui Ionesco (*Englezeşte fără profesor* şi *Cântăreaţa cheală*) şi dezvoltarea teatrului său înspre noile creaţii este determinat tocmai de capacitatea piesei *Lecţia* de a urni mecanismele teatrale şi centrul spectacolului, personajul, pe traseul unei mişcări în care necesitatea conflictuală, în sensul hegelian al cuvântului, joacă un rol dintre cele mai importante.

Această necesitate conflictuală este unul dintre motoarele principale ale următoarelor piese ale lui Ionesco, două feţe ale aceluiaşi tablou, *Jacques sau Supunerea* (1950) şi *Viitorul e în ouă sau Ca să faci o lume, e nevoie de tot* (1951). Important este însă faptul că această necesitate este pusă în evidenţă tocmai de poetica *autoreflexivă* caracteristică primelor piese, care joacă rolul de cadru schematic, având o relevanţă ce vine din referinţa la istoria formelor dramatice. Acest lucru este observabil cu pregnanţă în *Jacques sau supunerea*, acolo unde este posibilă împărţirea textului în episoade care au o coerenţă structurală evidentă. Dacă urmărim „povestea" spusă de text şi încercăm să-i umplem golurile, putem observa câteva episoade distincte, separate între ele de redistribuirea semanticii dialogului pe anumite coordonate.

Primul este episodul *refuzului* „cartofilor prăjiţi cu slănină", care în economia primei scene, ţinând seama de conflictul dintre Jacques şi personajele care „îi" reprezintă „familia", construiesc o semnificaţie a refuzului „valorilor familiale specifice", adică un refuz al ceea ce, la o privire mai generală, poate fi văzut ca primul cerc al determinării identitare. Această semantică a refuzului va fi dezvoltată mai departe în două episoade asemănătoare între ele (refuzul Robertei I, pe motiv că are „doar două nasuri", şi refuzul Robertei II, pe motiv că nu ar fi „destul de urâtă"), care, privite din perspectiva dispunerii dialogurilor tensionate dintre cele două tabere ad-hoc constituite pe scenă – familia Robertei şi familia lui Jacques –, ar putea avea semnificaţia unui refuz al valorilor familiei, în general, şi implicit a valorilor sociale ce se ivesc odată cu acceptarea acestora. Este, în acelaşi timp, un refuz îndreptat înspre un al doilea cerc al determinării identitare.

Următorul episod, care merită o atenţie specială, ar fi acela al *seducţiei* lui Jacques de către Roberta II („[Roberta II] *încearcă*

să-i atragă atenţia, apoi, încetul cu încetul să-l seducă"), un episod construit circular. Dialogul dintre cele două personaje este iniţial plasat sub semnul fragmentarismului şi incoerenţei:

> „ROBERTA II: Am naturelul vesel. (*Are o voce macabră*) O să-ţi dai seama de asta, dacă ai să vrei… sunt excentrică… spulber nefericirea prin veselia mea… alin munca… ruina… dezolarea… ah! ah! ah!… pâinea… pacea, libertatea, doliul şi voioşia…" (T I: 81)

Discursul personajelor nu rămâne la acest nivel fragmentar, ci evoluează spre a se constitui în frânturi de poveşti (monologuri de natură narativă), care au ca rezultat, în economia dialogului, proliferarea acestora. Seducţie şi narativitate sunt aici indisolubil legate, lucru evidenţiat mai ales prin caracterul plin de exultare al lui Jacques care cere o continuare:

> „JACQUES: Îmi plac caii tăi. Sunt îmbătători. Mai spune-mi una: un câine, un cal" (T I: 84),

având aici o semnificaţie de natură explicativă, dar şi metaliterară, dacă ţinem seama de faptul că spectatorul (cititorul) însuşi se află într-un spaţiu privilegiat al seducţiei – teatrul (literatura). În acest moment al piesei se declanşează o tensiune indirectă între o astfel de semnificaţie, aşa cum e ea dezvoltată în acest episod al piesei, şi semnificaţiile finale ale piesei, care se sfârşeşte printr-un simulacru de „happy-end" (replica finală îi aparţine lui Jacques: „O, ai nouă degete la mâna stângă? Înseamnă că eşti bogată, te iau de soţie…"), pe care autorul îl vede, în didascalii, ca provocând „*în spectatori o puternică impresie de penibil, de rău şi ruşine îngreţoşată*" (T I: 88).

Decuparea acestor episoade ale unei piese ce are, la prima vedere, o oarecare unitate spaţio-temporală şi (în ciuda precarităţilor semantice) tematică, face posibilă o reconstrucţie de sintaxă dramatică, care pune în evidenţă o intertextualitate structurală (dublată de una tematică), pe care piesa lui Ionesco o dezvoltă, la modul parodic, cu melodrama secolului al XIX-lea, cu vodevilul şi cu teatrul bulevardier. Ionesco, într-o avanpremieră la *Jacques sau Supunerea*[130], reluată în

[130] Publicată în *L'Express*, octombrie 1955.

Note şi Contranote (1992: 204-205), spune clar că, în intenţia sa, piesa este „o parodie a unei drame de familie", construită ca şi *Cântăreaţa cheală* ca un fel de „caricatură a teatrului de bulevard". În fapt, aşa cum observă J.H. Donnard (1966: 44), subiectul nu este altul decât al *Damei cu camelii*, iar coloratura tematică de suprafaţă ar fi îndatorată reluării, în nuanţe derizorii, a temei de rezonanţă biblică „a fiului rătăcitor", aşa cum a fost ea modelată în registru moralizator, începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea:

> „Jacques este o parodie a vodevilului şi a temelor sale favorite: întoarcerea fiului rătăcitor, familii îngrijorate să-şi căpătuiască progeniturile, intrigă finalizându-se printr-o căsătorie spre satisfacţia generală…" (Abastado, 1971: 80)

Intenţiile parodice sunt, din punctul nostru de vedere, mai mult decât evidente şi ele sunt realizate prin intermediul mai multor procedee: la nivel intertextual, prin presărarea textului cu replici întregi, tonalităţi şi comportamente scenice împrumutate din acel tip de teatru parodiat, care fac apel la memoria literară (teatrală) a spectatorului:

> „JACQUELINE: Nu-i vorba de asta. Toate istoriile astea nu mă privesc. Dar Istoria ne priveşte! […]
> JACQUES: Cro-no-me-tra-bil! (*Îngrozit, dă un strigăt de dispera*re.) Dar nu e posibil, e cu neputinţă! […]
> ROBERTA MAMA: Fiu denaturat al unor părinţi nefericiţi! […]
> ROBERTA MAMA: (*ton melodramatic*) Rămâi nefericită cu al tău iubit, de vreme ce i-ai fost soţie hărăzită" (T I: 69; 80-81),

iar, la nivel pur textual, prin procedee ale „devianţei semantice şi lexicale"[131], care nu fac altceva decât să pună în evidenţă procedeele intertextuale. Aproape toate replicile piesei conţin în structura lor o incompatibilitate semantică, iar deformările lexicale abundă şi ele („octogenic", „centagenar" – „plantagenet", „Anticareambulantule!" etc.). Două exemple de devianţă semantică, de la începutul piesei, sunt suficiente:

[131] „Cuvintele sunt deformate" (Donnard, 1966: 45).

„JACQUELINE: Da, mămico, aşa e. Of, după atâtea sacrificii şi sacrilegii!" […]

JACQUES MAMA: […] Am fost mai mult decât o mamă pentru tine, am fost o prietenă adevărată, un soţ, un însoţitor, o confidentă, o gâscă. [...] Ah, copil ingrat, nici nu-ţi aduci aminte când te ţineam pe genunchi şi-ţi smulgeam dinţişorii şi unghiuţele, ca să te fac să urli, precum un viţeluş adorabil." (T I: 65)

Exegeza teatrului ionescian a pus aceste intenţii parodice pe seama unei duble revolte: împotriva familiei (Abastado, 1971: 80) şi împotriva unei senzualităţi fascinante şi respingătoare, în acelaşi timp (Abastado: 81; Donnard, 1966: 46), întărite de o reprezentare a închiderii în cercul implacabil al materiei (Vernois, 1972: 81), stabilind premise pentru o tematizare în direcţia oferită de grila de interpretare ilustrată de sintagma „teatrul absurdului". Cert este că, punând între paranteze această posibilă dezvoltare hermeneutică, putem determina două caracterizări imediate ale piesei, legate de meta-teatralitatea sub semnul căreia teatrul ionescian se situează încă de la început.

Prin apelul său la memoria culturală a spectatorului (cititorului), prin tipurile de intertextualitate desfăşurate, piesa dezvoltă o nouă agresiune (chiar dacă oarecum indirectă) asupra aşteptărilor acestuia, având, la nivelul receptării sale, semnificaţiile unei parodii a teatrului tradiţional şi, în acelaşi timp, semnificaţiile unei caricaturi a familiei şi tradiţiei, puse în evidenţă prin dezvoltarea „aberantă" (pentru că este neverosimilă) a mecanismului „supunerii" (constrângerii). În imediată consecinţă, piesa se alătură primelor piese printr-un procedeu specific, acela al caricaturii şi deconstrucţiei unei situaţii instituţionale. Dacă, în *Cântăreaţa cheală*, această deconstrucţie privea teatrul ca instituţie, iar în *Lecţia* acest raport esenţial era acela cu „ritualul învăţării" ca mecanism central al tradiţiei culturale, în *Jacques sau Supunerea* este vorba de familie.

Aşadar, pe de-o parte (aceasta reprezentând dimensiunea metateatrală), piesa este una în care, contrastiv, teatrul se pune pe sine în discuţie, dezvăluindu-şi, în primul rând, procedeele de perpetuare istorică (dialectica opoziţie / continuitate), dezvoltând o dilemă: supunerea la sau refuzul acestor mecanisme. Din această perspectivă, estetica teatrală ionesciană îşi dezvoltă încă o dată caracterul insolit şi experimentator.

Pe de altă parte, se poate vorbi despre încă o pătrundere în analiza acelor „situaţii instituţionale", care fac, de data asta, din teatrul lui Ionesco un experiment meta-semiotic şi metalingvistic, cu relevanţă cognitivă.

Însă legătura între aceste două planuri, asemănătoare totuşi între ele, rămâne modul de construcţie al personajului central, Jacques. În fapt, dincolo de asemănările cu sintaxa dramatică a unei părţi majore a teatrului bulevardier sau a melodramei (conflict, înfruntare, reconciliere, final fericit), piesa rămâne la nivelul său nucleic una care pune în evidenţă opoziţia dintre indeterminare şi determinare. Din această perspectivă trebuie observat un fapt important, acela că, iniţial, personajul central, Jacques, este un „non-personaj", fiind conceput, cel puţin în stadiu incipient, ca acea „formă geometrică goală" din *Cântăreaţa cheală*. Didascaliile piesei îl conturează pe acesta ca fiind singurul care nu poartă mască („Cu excepţia lui Jacques, toate personajele vor purta măşti"). Ţinând seama de faptul că masca (şi în înţelesul acesteia de rol – lat. *persona*) este indiciul personajului, Jacques nu este, la începutul piesei, altceva decât indiciul unei potenţialităţi personagiale. Pus în contrast cu celelalte personaje, funcţionalizate tipologic de numele lor („Jacques" + situare familială; Jacques tatăl, Jacques mama, Jacqueline, sora lui, Jacques bunicul etc.), numele „Jacques" este iniţial, în mod indirect, o parabolă a personajului pentru că acesta reprezintă punctul de indeterminare (nepolarizat funcţional) asupra căruia vor acţiona forţele exterioare (polarizate funcţional), constituite în imaginea, totuşi importantă a textului, familia. El este un personaj în devenirea sa textuală. Din acest punct de vedere este simplu de evaluat o primă lecţie meta-teatrală (metaliterară), pe care textul o conţine: un personaj nu e altceva decât un nume în jurul căruia, în mod obişnuit, ar trebui să se adauge, prin intermediul unei semantici specifice, determinări de natură comportamentală, socială, psihologică etc. Dar faptul că aceste posibile determinări sunt precar construite de textul lui Ionesco, prin intermediul unor incompatibilităţi logice şi referinţe intertextuale, transpune semnificaţiile piesei pe alte coordonate. Personajul nu este altceva decât rezultatul unei întâlniri dintre o potenţialitate primară, neutră din punctul de vedere al unei polarizări identitare, şi o forţă exterioară, oricare ar fi aceasta.

Consecinţa e mai importantă decât ar putea părea la prima vedere. Transpusă în termeni general-umani, incursiunea pe care o face piesa în mecanismele determinării şi funcţionalizării are semnificaţiile unei discuţii despre om şi determinările sale, care nu sunt altceva decât o supunere a propriei potenţialităţi la mecanismele alterităţii. Într-o carte despre teatrul anilor ’50 (Ionesco – Beckett – Adamov), Marie-Claude Hubert (1987) încearcă să arate că acest tip de teatru se face ecoul noii concepţii asupra persoanei, prin modul în care personajul „ne-realist” al acestuia devine figura omului celei de-a doua jumătăţi a secolului al XX-lea, într-un reflex care nu mai este simplă imagine în oglindă, ci întotdeauna construcţie metaforică, savant elaborată. Astfel, în ceea ce-l priveşte pe Ionesco, studiind problematica numirii ambigue a personajului, văzută ca un refuz de a numi (cazul Bobby Watson din *Cântăreaţa cheală*, cazul Jacques, Roberta şi familiile din piesa în acest moment analizată şi cazul Bérenger din *Ucigaş fără simbrie*, *Rinocerii*, *Regele moare* şi *Pietonul aerului*), Hubert observă faptul că:

> „În refuzul său de a numi, există mai mult decât grija de a picta personaje care tentează universalul. Modul său de a se servi de meserie ca de un nume, de a confunda a face cu a fi, trădează la Ionesco sentimentul amar iscat de confuzia care există în societatea noastră urbanizată, între persoană şi funcţia pe care aceasta o exersează” (Hubert, 1987: 23).

Cuvintele exegetului teatrului ionescian sunt întrucâtva partizane pentru că dau un verdict ce priveşte exclusiv contemporaneitatea, iar o lectură a istoriei vieţii sociale, coroborată cu metodologiile sociologiei funcţionale, ar arăta că această confuzie funcţionează ca un mecanism nucleic al vieţii sociale al oricărui timp (cazul e cu atât mai uşor de observat în ceea ce priveşte dimensiunea tradiţională). În fapt, la o asemenea lectură, textul lui Ionesco ni se pare a atrage atenţia asupra unei duble confuzii: una care are loc în interiorul literaturii – aceea dintre personaj şi persoana reală, şi alta care are loc în contextul social – aceea dintre persoană şi funcţie. Ionescu refuză, prin disocierile implicite pe care le provoacă, determinismul ontologic al literaturii şi, în acelaşi timp, determinismul social al individualităţii, supunerea la constrângerile impuse de vectorii de dominanţă ai alterităţii.

Toate acestea sunt accentuate de piesa *Viitorul e în ouă*, care

este, în cuvintele autorului, „un fel de continuare la *Jacques*". Şi aici există o „fabulă" asemănătoare piesei anterioare, decelabilă în episoade, iar conflictul este dezvoltat din perspectiva unei opoziţii asemănătoare, aceea dintre utilitate şi inutilitate, dintre productivitate şi non-productivitate. Chiar dacă piesa poate fi considerată un răspuns satiric la „sloganurilor repopulării şi a productivităţii" (Abastado, 1971: 81), fiind, din acest punct de vedere, atât de asemănătoare piesei lui Apollinaire, *Les mamelles de Tiresias* (1917), există câteva sugestii de profunzime care duc mai departe disocierile făcute în *Jacques sau Supunerea*. Cea mai importantă dintre ele ni se pare a fi îngroşarea prin caricatură a relaţiei, mai degrabă teoretice, dintre individ şi determinare, făcută prin intermediul ideii de „utilitate", pusă în prim-plan. Anterior, opoziţia indeterminare / determinare punea în valoare mai degrabă o noţiune abstractă, aceea de funcţie, care putea fi valorizată, pe rând şi în aceeaşi măsură, în plan pur literar (dimensiunea meta-literară), în plan cognitiv (dimensiunea meta-semiotică) sau în plan social (dimensiunea „absurdă"). Aici opoziţia productivitate / non-productivitate capătă un caracter mai concret prin referinţa directă la epoca imediat postbelică, ce exultă valorile productivităţii[132] şi ale utilităţii, care legitimează viaţa socială, provocând deja o deplasare a semnificaţiilor înspre alegoric. De asemenea, referinţele intertextuale sunt estompate. Ele există, ambiguizate fiind, doar la nivelul contrastant al relaţiei dintre sintaxa dramatică şi semantica „familială" a subiectului. Explicaţia ar putea fi aceea că Ionesco nu face decât să adauge noi episoade parodiei teatrului realist metonimic, care fusese *Jacques sau supunerea*, adăugând o morală.

Aceasta este vizibilă în replicile finale ale piesei care reprezintă un fel de catalog al posibilelor „funcţii" („deveniri") ale epocii din jurul anilor de mijloc ai secolului al XX-lea. O analiză semantică a acestui catalog face posibilă gruparea termenilor în cinci categorii noţionale (produse[133], funcţii sociale[134], profesii[135], credinţe şi moduri

---

[132] R. Frickx, 1977: 47: *Viitorul e în ouă* „e o satiră destul de evidentă (assez grossière) a societăţii de consum şi a obsesiei productivităţii…"

[133] „Carne", „cârnaţi", „camion" etc.

[134] „Ofiţeri", „oficiali", „servitori", „patroni", „orăşeni", „ţărani", „birocraţi", „papi", „regi", „împăraţi" etc.

[135] „Diplomaţi", „bancheri", „poliţişti", „confesori şi spovedişti", „chimişti", „pompieri", „profesori" etc.

de a gândi, filosofice, politice sau religioase[136], atitudini sociale[137]) plus una sintagmatică, în care ar trebui plasate jocurile de cuvinte („rădăcini şi radicali", „acţionari şi reacţionari", „profesori şi profesionişti", „marchizi, mărci şi contra-mărci") [138], care ar arăta totuşi parodicul sub care este plasată crearea acestui catalog ad-hoc. Mai e de observat faptul că, la nivelul acestor replici finale, singurele intervenţii ale personajului Jacques sunt acelea care adaugă, la catalogul respectiv, doi termeni cu o conotaţie negativă, care renasc conflictul de suprafaţă între personaj şi „familie": „pesimişti", „anarhişti", „nihilişti". Morala principală constă în a arăta, destul de direct, tensiunea între viaţa umană şi reductibilitatea acesteia la nivelul unei funcţionalităţi sociale limitatoare şi, astfel, a denunţa însăşi ideea de „utilitate socială" şi de pragmatism al „rasei albe". Această sintagmă are, aici, semnificaţiile constrângerii sociale şi ale obligaţiei la conformism. Ionesco le denunţă direct şi fără remuşcări în piesă. Acest lucru este de extremă importanţă deoarece personajul privilegiat, Jacques, devine un fel de *porte-parole* al autorului însuşi, un dublu ficţional al său, ceea ce este mai mult decât vizibil din perspectiva relaţiei lui Ionesco însuşi cu ceea ce el consideră a fi conformismele sociale sau ideologice, expuse nevoalat în scrierile sale din jurnalele vremii[139].

---

[136] Această listă este şi cea mai consistentă din punctul de vedere al numărului termenilor: „umanişti şi antiumanişti", „naţionalişti şi internaţionalişti", „revoluţionari şi anti-revoluţionari", „marxişti", „existenţialişti" etc.

[137] „Oportunişti", „populişti", „beţivi" etc.

[138] Recunoaştem aici o asemănare evidentă cu textul lui Caragiale *La moşi (tablă de materii)*, analizat mai sus (cap. II).

[139] În acest sens poate fi privilegiat, pentru o analiză, volumul *Antidoturi* (1977, trad. rom. 1993), care este, de fapt, o antologie de articole, marea lor majoritate publicate în *Le Figaro* începând cu 1960. Este vorba de textele cele mai polemice ale lui Ionesco, explicaţia fiind aceea că ele exprimă punctul de vedere al dramaturgului asupra unor probleme de maximă actualitate din punct de vedere politic şi ideologic. Că vorbeşte despre marxism sau sistemul politic est-european, despre eutanasie sau despre avorturi, despre spiritualitatea franceză sau despre anti-americanismul european, despre arta angajată sau despre propriul teatru, Eugène Ionesco îşi „acordă" *bucuria* de a gândi altfel decât ceilalţi. Avem de-a face cu o afirmare activă a persoanei şi, în acelaşi timp, cu manifestarea directă a unui mod de gândire critic, analitic. Refuzând modul de gândire al majorităţii, Ionesco refuză în primul rând „perversiunile" ideologiilor, oricare ar fi acestea. Volumul e împărţit

Aceasta este şi principalul efect alegoric al piesei, văzând aici principala trăsătură distinctivă a alegoriei care este, cum ar spune teoreticienii literari, simbolismul structural, atât de diferit de cel textual (Fowler, 1987: 6). Efectul alegoric apare întotdeauna acolo unde există un discurs consistent din punct de vedere cantitativ, în care problematica expusă este conceptualizată şi analizată în părţile ei constituente, pentru a fi conştientizată, dacă nu chiar rezolvată. Alegoricul se manifestă în *Jacques sau Supunerea* şi *Viitorul e în ouă* prin afirmarea de opoziţii conceptualizatoare (indeterminare / determinare, potenţialitate / funcţie; viaţă / relevanţă socială; individ / societate) şi în opţiunea de sens sugerată în finalul ultimei piese. Important este de observat trecerea de la un discurs cu valenţe metaliterare la un discurs cu valenţe mai degrabă alegorice. Din perspectiva receptării teatrului ionescian în epoca apariţiei sale, respectiva trecere a făcut posibilă şi mai intens identificarea acestui teatru cu o alegorie a acesteia.

„Lumi vizibile" şi „lumi invizibile". *Scaunele* – o meditaţie despre sens

În majoritatea analizelor făcute, exegeza pare să se pună de acord în ceea ce priveşte piesa *Scaunele*, caracterizând-o drept o construcţie complexă, „savantă" (Donnard, 1966: 65) şi o piesă „metafizică". Claude Abastado o consideră a reprezenta „o constelaţie de teme" (1971: 89) strânse în jurul unei construcţii dramatice abstracte, beneficiind de un simbolism mai elaborat ca al celorlalte piese anterioare (89): tema timpului (motivaţia fiind legată de vârsta personajelor şi de degradarea

tematic: În articolele politice (I. *De la Praga la Londra, ruşinea*) dramaturgul ni se dezvăluie a fi un opozant al oricărei ideologii ori, mai degrabă, un opozant al oricăror abuzuri de limbaj stereotip care limitează persoana. În articolele culturale ni se dezvăluie ca un abil politician al culturii libere, singura valabilă din punctul de vedere al autenticităţii. În cele despre teatru avem de-a face cu luări de poziţie care explică teatrul ionescian prin prisma conceptului fundamental care a stat la baza acestuia: libertatea creaţiei ca libertate a întrebărilor (p. 163), dar şi cu respingeri ale teatrului politic, în special a aceluia al lui Brecht.

lor), tema morţii (absurdă şi grotescă, care ar reprezenta o „parodie a legendei lui Filemon şi Baucis[140]), tema copilăriei (prelucrată în registru nostalgic) şi tema degradării limbajului (reprezentată printr-o mişcare care duce de la cuvântul care evocă invizibilul la vorbăria care degenerează în in-articulat). Toate aceste teme compun, pentru exeget, „constelaţia unei existenţe ratate" (p. 91), ilustrând neantul şi singurătatea ca forme ale vidului (p. 94), propulsând teatrul lui Ionesco spre o „dimensiune metafizică" (p. 94). J.H. Donnard observă şi el convergenţa temelor disperării şi a fricii „atomice" (p. 56), făcând o comparaţie cu *Dansul morţii* (Strindberg) şi cu *Sfârşit de partidă* (Beckett). Studiind modalităţile de polarizare a acţiunii în teatrul ionescian şi observând faptul că, odată cu această piesă, „verticalitatea îşi dezvăluie întregul sens ca axă de polarizare dramatică", P. Vernois vede, la rândul său, *Scaunele* ca fiind „prima piesă cu implicaţii net metafizice" (1972: 59), iar R.C. Lamont vorbeşte de o „metafizică a materialităţii" (1973: 5-6), punct central al ceea ce ea denumeşte modalitatea esenţială a teatrului ionescian: „farsa metafizică"[141].

Caracterul metafizic al piesei este evaluat din perspectiva a ceea ce exegeza observă a fi o investigaţie penetrantă, prin intermediul unor „imagini exemplare", a unui univers aflat dincolo de raţionalitate, şi afirmarea, în acelaşi timp, a „irealităţii realului". În acest sens, Ionesco devine un dramaturg care filosofează despre situaţia fragilă a omului (Lamont, 1973: 180; 182). Ceea ce ar putea apărea iniţial ca o contradicţie cu această caracterizare este faptul că această „investigaţie", pentru a fi una autentic „metafizică", ar trebui dublată de credinţa într-un univers spiritual, metafizic. Contradicţie esenţială, pentru că piesa, la prima vedere, pare a lua în derâdere această credinţă. Observarea unei teme a eşecului şi a ratării stă mărturie în acest sens. Lucrurile au fost însă puse la punct, încă de la început, de dramaturgul însuşi, care a deplasat discuţia dinspre opoziţiile de suprafaţă ale piesei (dorinţă / neputinţă, aspiraţie / împlinire, mesaj / incoerenţă, viaţă / moarte) înspre una de profunzime (prezenţă / absenţă), care are însă relevanţă metafizică numai în momentul în care devine triunghi, cea de-a treia latură fiind *dorinţa de sens*:

---

[140] Intertextualitate observată şi de J.H. Donnard (1966: 57).

[141] „Piesa este o farsă metafizică despre moarte, dar satirizează şi răul social" (Lamont, 1993: 85).

> „Lumea îmi apare în anumite momente ca şi cum ar fi golită de semnificaţie, iar realitatea ireală. Tocmai acest sentiment de irealitate, de căutare a unei realităţi esenţiale, uitate, nenumite – în afara căreia nu mă simt fiinţând – am vrut să-l exprim prin personajele mele ce rătăcesc în incoerenţă, neposedând nimic în afară de angoasele, de remuşcările, de eşecurile lor, de golul vieţii lor. Nişte fiinţe înecate de lipsa de sens nu pot fi decât groteşti, suferinţa lor nu poate fi decât derizoriu tragică.
>
> Întrucât lumea e de neînţeles pentru mine, aştept să mi se explice…"
>
> (E. Ionesco, *Text pentru programul de la „Théâtre du Nouveau Lancry"*, 1952, reluat în Ionesco, 1992 a: 197)

„Dorinţa de sens" ni se pare a fi cu atât mai importantă cu cât aceasta este strâns legată nu numai de „tema mesajului" (ca sens de revelat), ci şi de „lumea invizibilă" (a „invitaţilor"), creată de această dorinţă. Că această „lume invizibilă" este sau nu o „halucinaţie" a celor două personaje principale are o mai puţină importanţă şi un răspuns afirmativ ar reduce piesa la o interpretare relativistă conform căreia lumea este creaţia subiectivă şi arbitrară a minţii umane. „Lumea invizibilă" e prezentă pe scenă nu numai prin detalii care pot fi deduse din cuvintele personajelor „vizibile", ci şi prin semnale dramatice non-verbale (soneria, zumzetele, sunet de fanfară etc.), ea este aşadar „reprezentată" şi nu poate fi ignorată sau redusă la nivelul unei „halucinaţii". „Reprezentarea" acesteia ca „invizibilă" este însă o chestiune de majoră importanţă, care ni se pare a submina nu neapărat interpretarea „metafizică" a piesei, cât varianta ei „absurdă". Iar acest lucru va fi făcut pornind de la analiza unei aparente contradicţii de fond a piesei pe care vom încerca să o dezvoltăm în cele ce urmează.

Piesa construieşte, în prima parte a ei, povestea unui cuplu ajuns la vârsta senectuţii (95 şi 94 de ani, ne spune tabla de personaje) ce are aparenţa unei investigaţii aproape naturaliste despre bătrâneţe şi incoerenţele ei. Cele două personaje sunt puse sub masca senilităţii şi a derizoriului, mască distorsionată de precaritatea modului de construcţie al acţiunii, deja devenită procedeu esenţial pentru Ionesco. Dialogul dezvoltă, sub aceeaşi tiranie a precarităţii, şi o dimensiune temporală care pare a conduce piesa spre semnificaţiile unei tematici a eşecului şi a morţii. Din acest punct de vedere, piesa face o notă aparte în dinamica operei teatrale ionesciene, arătându-ne două personaje puse nu sub

semnul potenţialităţii sau al unui traseu al supunerii la determinismul acţiunii, ci sub semnul dezintegrării[142]. Această „poveste" nu-şi mută în mod esenţial coordonatele atunci când este anticipat „mesajul" pe care Bătrânul îl lasă moştenire „umanităţii", sau atunci când sunt anticipate personajele invizibile. Neexistând nici un indiciu non-verbal al acestora în economia spaţiului teatral, ele au statut de posibilitate şi semnificaţia unei hiperbolizări a dorinţei de a comunica a Bătrânului. Piesa rămâne, astfel, în registrul tragicului derizoriu, dar va dezvolta o cu totul altă perspectivă în momentul în care aceste personaje încep să-şi facă „apariţia". La început individualizate (Doamna, Colonelul, Frumoasa, Fotogravorul etc.), ele se transformă într-o masă informă[143] ce creşte într-un ritm accelerat, pe care didascaliile îl descriu ca transformându-se într-o „devălmăşie" ajunsă la „punctul culminant". Acest lucru e vizibil atât în comportamentul scenic al celor două personaje, cât şi în semnalele auditive care se proliferează într-un ritm vertiginos. Aici se dezvăluie pe de-a-ntregul măiestria lui Ionesco, aceea de a crea un efect pur teatral şi tot aici (lucru semnificativ) se produce prima ruptură majoră a piesei, aici începe ceea ce numeam mai înainte o aparentă contradicţie de fond, constituite în adevărate *semnale de autoreflexivitate* pe care piesa le conţine din abundenţă.

Primul astfel de semnal constă în faptul că, brusc, imaginea Bătrânei devine echivalentă cu cea a unei plasatoare de teatru[144], a cărei obligaţie este aceea de a împărţi programul şi, eventual, de a vinde dulciuri spectatorilor:

> „BĂTRÂNA (*care se află cu faţa la bătrân, între uşa nr. 3 şi fereastră*): Program, cine mai doreşte? Ciocolată glasată… bomboane acrişoare… caramele…" (T I: 134-135)

Un al doilea semnal de autoreflexivitate este propulsarea imaginii Bătrânului pe coordonatele unei echivalenţe cu Autorul, exprimată prin punerea în prim-plan a „Mesajului", prin replicile mesianice ale

[142] Motiv în plus pentru exegeză de a saluta apariţia temei morţii.

[143] „De la un anumit moment, scaunele nu mai reprezintă personaje determinate (Doamna, Colonelul, Bella, Fotogravorul), ci pur şi simplu o mulţime."

[144] La distanţă de câteva pagini, în textul ionescian există o replică a bătrânului care exprimă textual direct această echivalenţă: „…Mulţumesc plasatoarei".

bătrânului şi prin parodia ceremonialului succesului public din lungile tirade ale mulţumirilor:

> „BĂTRÂNUL: Mi s-a luat locul, am fost furat, asasinat… Eu am fost colecţionarul de dezastre, paratrăznetul catastrofelor […]
>
> …ascultaţi ce vă spun, totuşi numai eu aş fi putut salva omenirea, care este atât de bolnavă! […] Ori, cel puţin, aş fi putut s-o feresc de relele care au năpădit-o în ultimul sfert de secol. Asta dacă aş fi avut ocazia să-mi pot comunica mesajul. Nici acum nu-i pierdută orice speranţă de salvare. Mai este încă timp… Am un plan… ei, da, mă exprim cu dificultate…" (T I: 141-142) […]
>
> „BĂTRÂNUL: Le mulţumesc proprietarilor acestui imobil, arhitectului, zidarilor care-au binevoit să înalţe aceste ziduri […] Nu pot să-i uit şi să nu le adresez mulţumiri tâmplarilor acre au produs scaunele pe care v-aţi putut aşeza astă seară… […] …Mulţumesc de asemenea tehnicienilor, maşiniştilor, electricienilor… […] producătorilor de hârtie, tipografilor, corectorilor, redactorilor care ne-au tipărit programul de sală…[…] mulţumesc Patriei… şi Statului (*se întoarce către împărat*) pe care Maiestatea Voastră îl conduce asemenea marinarului încercat – corabia în vremuri de furtună… Mulţumesc plasatoarei…" (T I: 145)

Al treilea astfel de semnal este figura oratorului concepută ca imagine a tipului de „pictor, sau de poet, din secolul al XIX-lea: pălărie de fetru neagră, cu boruri largi, lavalieră, cămaşă largă, mustaţă şi barbişon, cu un aer cabotin şi suficient".

Recunoaştem în toate aceste trei semnale de auto-reflexivitate, din nou, dispoziţia parodică a lui Ionesco, devenită şi ea procedeu literar privilegiat. Din acest punct de vedere se poate dezvolta o interpretare a piesei din perspectiva unei parodii a teatrului (sau a literaturii) ca ridiculizare a pretenţiei de relevanţă socială a acestuia, care, pusă în relaţie cu scrierile teoretice ale lui Ionesco, reafirmă opţiunile acestuia.

Piesa e plină de semnale de autoreflexivitate, care deschid poarta unei asemenea interpretări. Dar aceasta ar ignora într-o oarecare măsură „obiectele magice", scaunele, pentru că ignoră ceea ce odată cu cuvintele autorului arătam că este opoziţia fundamentală a piesei: prezenţă / absenţă. În piesă, mulţimea scaunelor are o semnificaţie paradoxală, pentru că reprezintă tocmai „prezenţa absenţei" (Frickx,

1977: 55). Ca semn al personajului invizibil, scaunul are aproape acelaşi statut cu celelalte semne (non-verbale) ce afirmă aceste personaje. Dar scaunul (gol) este într-o mai mare măsură semnul care pune la îndoială „prezenţa personajului invizibil". Acest caracter este cel care-l distinge de celelalte semne, aducându-l la statutul de obiect magic. Oricum, semnificaţia acestor obiecte e precizată evolutiv de cursul acţiunii, ele devenind metafora (prezenţă de „limbaj" pentru a exprima absenţa de „sens") nu atât a „audienţei", cât a „dorinţei de sens" (legătura prezenţei cu absenţa), care reuneşte lumile puse în evidenţă de piesă. Ceea ce vrem să spunem, prin aceste disocieri, este faptul că metafora scaunelor este una polimorfă, dezvoltând o relaţie de tensionare a nivelurilor de referinţă ale întregii piese. Această relaţie are în componenta ei două planuri: unul ficţional şi unul real, şi trei lumi, una reală şi două ficţionale, una vizibilă şi una invizibilă. Există, în primul rând, lumea reală a spectatorilor care vin la teatru să vadă jucată o piesă, iar, în relaţie cu acest fapt, există o lume ficţională (dar vizibilă), pe care spectatorul o va putea privi. Relaţia strânsă dintre aceste două lumi este construită întotdeauna pe o relaţie de dorinţă (alteori necesitate), relaţie care întâlneşte de obicei ca atribute răspunsuri la întrebări privind funcţia literaturii (dorinţă de frumos, de util, de plăcere). Este vorba, bineînţeles, de relaţia estetică. Această relaţie este, în piesa lui Ionesco, extrasă din „realitatea" instituţională a teatrului şi spectacularizată ea însăşi, exhibată, într-un fel de *mise en abyme* ad hoc, prin intermediul metaforei scaunelor, care aduce în prim-plan o a treia lume, aceea „invizibilă". Din acest punct de vedere, scaunele, ca metaforă centrală a piesei ionesciene, sunt în acelaşi timp semnul spectatorului, spectacolului şi sensului, unite printr-o legătură pe care logica paradoxală a piesei pare a o re-dimensiona. Fiind un semn precar, neavând o structură de semnificaţie congruentă pe de-a-ntregul cu nici una dintre structurile acestor lumi, rezultatul este o punere sub semnul îndoielii a graniţelor dintre ele. Austin E. Quigley (1985), în momentul în care încearcă să-şi susţină teza conform căreia teatrul modern are o dublă relevanţă, spirituală şi epistemologică, iar, în ceea ce-l priveşte pe Ionesco, că teatrul acestuia conduce o explorare (p. 180) care produce o „iluminare" ca „moment al unui contact reînnoit între ceea ce înainte de spectacol erau constrângerile lumii scenice şi cele al lumii din afara scenei" (p. 181), observă (chiar în piesa *Scaunele*) faptul că:

> „Renegocierea realităţilor aflate în opoziţie este o parte importantă a bazelor structurale, tematice şi funcţionale ale unei piese care caută alternativ să evidenţieze şi să elimine graniţa dintre scenă şi auditoriu" (p. 188).

Această graniţă nu este pe deplin eliminată, dar, prin tensiunile dezvoltate de „obiectul magic", este cel puţin deschisă. O primă consecinţă este faptul că teatrul (dar şi literatura) nu mai este gândit(ă) ca având o utilitate oarecare, oricât de generoasă ar fi aceasta, ci ca pură potenţialitate, ca afirmare, la nivelul a ceea ce înseamnă semnificaţie în literatură, a unei deschideri.

> „*Scaunele* sugerează că procesul dramatic şi teatral, actul de a citi, scrie sau privi, a vorbi sau a juca sunt mai puţin o discuţie morală cât o afirmare a literaturii." (Klaver, 1989: 531)

Iată că, încă o dată, prin intermediul procedeelor parodice şi dezarticulatorii, Ionesco se opreşte din nou să contemple teatrul. De data aceasta este însă vorba de o evidentă schimbare de planuri. Nu mecanismele structurilor literare şi capacitatea lor de perpetuare şi metamorfoză îl interesează, ci o meditaţie asupra a ceea înseamnă sens în literatură.

Complexitatea piesei este dată, din această perspectivă, de complexitatea unei interogări asupra relaţiei dintre *ficţiune*, *non-ficţiune* şi *sens*. Raportându-ne la nivelul concret al desfăşurărilor piesei, aceasta este şi structura convergentă a sa, ce ar putea fi vizualizată prin intermediul unei figuri triunghiulare, care ar recupera efectul semantic generos expus în prim-plan de piesă: *absenţă – prezenţă – dorinţă de sens*. În această structură triunghiulară, opoziţia absenţă / prezenţă dezvoltă destul de sugestiv cadrele insolite ale artei ionesciene pentru că pune în paranteză, dacă nu subminează pe de-a-ntregul, echivalenţa dintre aşteptările publicului şi desfăşurările imaginare ale piesei. Noutatea semnificaţiei unei opere este întotdeauna şi o „absenţă".

Dacă ţinem seama de faptul că subiectul piesei se învârte în jurul spectacularizării „mesajului", conceput prin intermediul replicilor personajelor ca unul „mesianic" şi revelatoriu, şi, dacă mai observăm dezvoltarea parodică a acestui subiect, putem spune că una dintre mizele cele mai importante ale *Scaunelor* este dezvoltarea ideii de

sens ca „absenţă", care cere o nouă recalibrare a raporturilor dintre operă (piesă) şi cititor (spectator), consecinţa imediată fiind aceea a subminării nevoii de sens a acestuia (acestora). Căci metafora scaunelor plasează spectatorul în spaţiul interstiţial al tensiunii (şi chiar opoziţiei), esenţială din punctul de vedere al lui Ionesco, dintre „dorinţa de sens" şi neîncrederea în sens. Odată căzut în păcatul materialităţii, sensul devine obiect. Am putea spune, astfel, că, dacă prin piesa sa dramaturgul acuză ceva, aceasta este, într-o oarecare măsură, precaritatea metafizică şi existenţială a omului, datorată însă păcatului acestuia de a cădea în materialitatea sensului, nevoia lui „patetică" de a-şi limita căutările în „realitatea" imediată a cuvântului întrupat în lucru. Iar această „realitate", pare să spună piesa, e o „realitate-simulacru", care trebuie depăşită. Nu întâmplător această piesă deschide drumul unui nou tip de personaj, ale cărui contururi principale vor fi trasate de-a lungul unei traiectorii a „eliberării". Într-adevăr, prin *Scaunele*, demersul artistic al lui Ionesco ia o cu totul altă turnură. Piesa reprezintă, din punctul nostru de vedere, un punct culminant al interogării metaliterare a dramaturgului care îi va deschide opera teatrală către alte dimensiuni, dintre care cea mai importantă ar fi aceea a unei geometrii dinamice.

„Sens" şi „violenţă": *Tabloul*

Piesa *Tabloul*, scrisă în 1954, pare să se încadreze în acelaşi tip de reflecţie despre sens prin punerea în scenă a unei opoziţii dintre artă ca iluzie, dorinţă şi „realitate". Primele interpretări ale piesei au identificat aici un protest împotriva opresării artei şi artistului de către „societatea capitalistă", mercantilă prin excelenţă. Piesa nu permite o astfel de interpretare decât dacă subiectul ei e redus la nivelul confruntării dintre „Domnul cel gras" şi „Pictor" şi dacă ar fi lipsită de alura de guignoladă[145], ca tehnică de construcţie, subliniat nu numai de didascalii[146] ci şi de insistenţele stăruitoare ale autorului, care va

[145] Dan C. Mihăilescu traduce *guignolade* prin *păpuşărie*, în timp ce Marcel Aderca îl traduce prin *paiaţerie*.

[146] „Totul poate fi jucat în stilul fraţilor Marx."

persista în a declara că „numai printr-o simplificare uriaşă, puerilă, grosieră, semnificaţia acestei farse poate să devină revelatoare[147]".

Alura de farsă, mişcarea dramatică transpusă în dinamica unui „crescendo continuu" (Abastado, 1971:119), punerea personajelor sub semnul marionetei şi a paiaţeriei[148] „derealizează" într-adevăr subiectul de suprafaţă al piesei, un subiect de altfel drag criticii sociale marxiste a epocii, transformându-l în altceva. Iar acest altceva este vizibil cu precădere în episodul final al piesei.

Pentru a încerca să evaluăm eventualele semnificaţii ale acestei „farse", trebuie să observăm, încă o dată la Ionesco, că „defamiliarizarea" este produsă prin intermediul unei tehnici parodice care se revendică dintr-o zonă de marginalitate a actului spectacolului (cinematograful de alură burlescă – Fraţii Marx, jocul de marionetă, circul). Metateatralitatea este aici, din nou, rezultatul unui contrast cu tehnicile tradiţionale, reprezentaţioniste. O consecinţă a acestui contrast este faptul că semantica textuală a piesei, destul de densă şi logică, este redistribuită înspre o zonă a paiaţeriei lingvistice şi a parodicului.

Ceea ce frapează în această piesă este faptul, neobişnuit la dramaturg, că dialogul din prima parte a piesei are „sens". Urmărindu-l cu atenţie şi puşi în gardă de jocul clovnesc, putem observa o fină îngemănare de stereotip comportamental şi lingvistic. Domnul cel gras, primindu-l pe pictor, este construit după trăsăturile schematice ale unui „tablou" (=poză) al celebrităţii. El „se confesează" pictorului, refăcând un traseu „arhetipal" al succesului şi împlinirii din care nu lipseşte „confesiunea", „dorinţa" şi clişeul cu pretenţie de aforism. Dăm câteva exemple succinte, extrase din replicile acestui personaj: „Vezi dumneata, începutul a fost greu. Da, da, n-a fost deloc uşor. A trebuit să învingobstacole de neînvins, pe care le-am învins… totul e al meu… fructul strădaniilor mele… sunt produsul muncilor mele etc."

În jurul acestui personaj se adună replici care au ca subiect şi alte teme „mondene" ca, arta, dragostea, suferinţa, „viaţa" însăşi, toate tratate în registru banal. Personajul Pictorului este şi el construit, la nivelul dialogurilor, prin intermediul aceleiaşi tehnici de acumulare a clişeului,

---

[147] E. Ionesco, citat de Dan C. Mihăilescu în *Note* la E. Ionesco, *Teatru II*, 1995, p. 7.

[148] *Guignolade* este un termen din arta păpuşărească.

mai ales că acesta, pus în „situaţia" ascultătorului atent în prima parte a piesei, nu face decât să repete şi să aprobe replicile celuilalt personaj. Faptul acesta este şi el important, pentru că piesa are un ritm dialogic şi interacţiune personagială rareori întâlnite la Ionesco. Dacă, în piesele studiate până acum, personajul era construit prin intermediul unei tehnici caricaturale a cărei operaţie principală era reducţia, iată că, de data aceasta, principala operaţie devine supralicitarea, înţelegând prin aceasta acumularea în jurul personajelor a unei abundenţe de replici şi comportamente dramatice cu un serios efect de verosimilitate. Iată de ce autorul, inamic declarat al „verosimilului cultural", s-a simţit obligat să insiste asupra unui joc de guignoladă care să disloce efectul narativ al piesei. Ca şi tabloul, obiectul conflictual al piesei, amestec de pictură figurativă şi non-figurativă, şi piesa are un caracter ambivalent.

Cert este faptul că această tehnică a acumulării transpune personajele (în special personajul Domnului cel gras) pe coordonatele „artificialului", piesa subminându-şi în acest moment mecanismele de construcţie ale sensului. Deplasarea atenţiei este una dinspre „efectul de realitate" înspre desfăşurarea „artificialităţii" acestuia. Principal semnal de autoreflexivitate, această deplasare atrage încă o dată atenţia asupra „iluziei realiste", dar, în acelaşi timp, deschide logic structura piesei pentru a integra ultimul episod al ei.

Acesta sublimează tensiunea piesei (semantică verosimilă / joc neverosimil) în imaginea difuză a metamorfozei prin violenţă. Metamorfoza Domnului cel gras în fratele obedient, supus surorii sale, poate fi pusă pe seama unei imagini a opresiunii domestice, des întâlnită în piesele lui Ionesco. Aceasta potenţează caracterul strident al metamorfozei prin violenţă, provocată de lovitura de pistol care o transformă pozitiv nu numai pe Alice (într-o „tânără încântătoare"), dar şi pe Pictor, pe Vecină sau decorul, totul, aşadar, în afară de Domnul cel gras. Semnificaţiile acestei metamorfoze pot fi acelea ale proiectării unei iluzii (datorate artei) asupra alterităţii (Donnard, 1966: 118). Este, într-adevăr, vorba despre aşa ceva şi meritul lui Ionesco este, aici, acela de a reconstitui, pe coordonate asemănătoare, proiectul din *Lecţia*.

Ţinând seama de faptul că transformarea violentă a unei realităţi „urâte" se petrece sub impulsul unei reprezentări (artistice) pre-existente (tabloul), mecanismul „crimei" (în *Tabloul* e vorba, evident, de o crimă

simbolică) este pus în mişcare de o agresiune a „culturii" (a doxei culturale), în determinarea ei „artistică".

Câteva importante semnificaţii se pot observa pornind de la alegoria episodului final din *Tabloul*. În primul rând este destul de evidentă o perfectă integrare a piesei în sistemul ionescian al criticii şi refuzului unei arte teatrale care să „violenteze" lumea, chiar înfrumuseţând-o. Acest refuz se petrece, încă o dată, de-a lungul unei „agresiuni" împotriva spectatorului, pornite din nucleul semantic al „artificialităţii" dezvoltate de tensiunile şi contradicţiile piesei. În acest sens este desfăşurată o polemică care acuză raportul falsificator pe care formele de reprezentare artistică „iluzioniste" îl au cu realitatea. În al doilea rând, piesa face posibilă deschiderea către o critică a modului în care limbajul şi determinările lui culturale „violentează" realul, reconstruindu-l din afara lui, transformându-l în artificial. „Limbajul ne vorbeşte", pare să spună Ionesco, şi ne falsifică.

Metateatralitatea: contestare, legitimare şi semnificaţie critică

Atunci când, în primele piese ale lui Ionescu, exegeza sugera prezenţa unei poetici autoreflexive, o făcea prin intermediul observării unei practici intertextuale implicite: *parodia*. La Ionescu, parodia poate fi observată acolo unde desfăşurările ficţionale şi structurale ale teatrului său întâlnesc contrastiv pe cele ale teatrului realist-metonimic (în special ale avatarului său popular, teatrul bulevardier).

Gerard Genette (1982), ocupându-se de ceea ce denumeşte a fi obiectul poeticii – transtextualitatea („tot ceea ce pune un text în relaţie, manifestă sau secretă, cu alte texte" – p. 7) – plasează parodia printre formele literaturii de „grad secund", forme pe care le clasifică într-o sub-categorie a transtextualităţii, hipertextualitatea[149]. Aceasta este,

[149] În linii mari, noţiunea de hipertextualitate la Genette este congruentă cu aceea mai veche (sfârşitul anilor '60) de intertextualitate, modelată de „noua critică" franceză. Inspirându-se din teoria dialogismului a lui M. Bahtin, atenţia „noii critici" se mută dinspre noţiunea de text ca produs finit pe aceea de text ca productivitate (J. Kristeva, Ph. Sollers, R. Barthes) şi ca

după teoreticianul francez,

> „relaţia care uneşte un text B (pe care-l voi numi hipertext) cu un text anterior A (pe care-l voi numi, bineînţeles, hipotext) pe care acesta se grefează într-o manieră care nu este aceea a comentariului" (p. 13),

relaţie care există în fiecare operă, într-un grad mai mare sau mai mic, recunoaşterea ei depinzând de o importantă decizie interpretativă a cititorului (p. 18).

Pentru a defini practicile hipertextuale, Genette îşi ia drept reper un grafic bipolar care implică, pe de o parte, tipul de relaţie între cele două texte (transformare şi imitare) şi, pe de altă parte, regimul de atitudine sub imperiul căruia se face transformarea (ludic, satiric, serios).

Ca practică hipertextuală, parodia înseamnă, pentru Genette, o relaţie de transformare a unui hipotext în regim ludic. De fapt, pentru acesta, ceea ce diferenţiază parodia de celelalte practici hipertextuale este combinaţia de relaţie şi atitudine. Aşadar pastişa, travestiul satiric, transpoziţia, şarja satirică sunt astfel de relaţii hipertextuale, înrudite cu parodia, toate fiind, în fapt, relaţii de natură circumstanţială între texte cu o individualitate istorică distinctă.

Parodia anti-realist-metonimică, pe care o practică teatrul lui Ionesco la începuturile sale, este o parodie care se raportează la un gen (teatrul bulevardier) sau, mai degrabă, la o modalitate culturală specifică teatrului (teatrul reprezentaţionist). Anti-teatrul lui Ionesco este o revoltă împotriva unui mod de a face teatru.

---

inserţie în dinamica istorică a culturii, noţiunea de intertextualitate fiind creată tocmai pentru a evidenţia o diseminare a întregului univers cultural (văzut de Barthes ca text infinit) în textul finit. Intertextualitatea este, spune J. Kristeva, „interacţiunea textuală care se produce în interiorul unui singur text. Pentru subiectul cunoscător, intertextualitatea va fi indicele modului în care un text citeşte istoria şi se inserează în ea" (1980: 266). Extinsă de Riffaterre (1979, 1980, 1982) la dimensiunile unui mecanism specific lecturii literare (devenind sinonim cu literaritatea însăşi), noţiunea are la Genette înţelesul restrâns de „relaţie de coprezenţă între două sau mai multe texte, adică, într-o manieră eidetică şi, cel mai adesea, o prezenţă efectivă a unui text în altul". Formele intertextualităţii sunt, în această viziune, citatul, plagiatul, aluzia.

Vorbind despre Don Quijote ca despre un anti-roman, Genette remarcă faptul că acesta „este […] o practică hipertextuală complexă, care se înrudeşte prin unele dintre trăsăturile sale cu parodia, dar referinţa sa textuală, întotdeauna multiplă şi generică (romanul cavaleresc, romanul pastoral în general […], ne împiedică să o definim ca o transformare de text. Hipotextul său este de fapt un hipogen" (Genette, 1982: 209).

Anti-teatrul lui Ionesco este, dacă preluăm aceste sugestii ale poeticianului francez, mai mult decât o parodie, pentru că implică nu o relaţie de transformare sau imitare a unui text anterior, ci o referinţă la parametrii fundamentali ai unui gen sau ai unor modalităţi care au structurat puternic acest gen anterior. Construind o ficţiune dramatică pe coordonatele structurale schematice ale teatrului bulevardier, lipsind-o de consistenţă narativă, de coerenţa unei dinamici evolutive a acţiunii, lipsind-o, în acelaşi timp, de centrul acestei coerenţe – personajul încadrabil într-o tipologie verosimilă –, anti-teatrul ionescian pune în evidenţă fundamentele teatrului tradiţional. Prin aceasta, parodia ionesciană se dovedeşte a fi, la un nivel prim, o construcţie *meta-literară revoluţionar-contrastivă* prin capacitatea sa de punere în evidenţă a nudităţii constantelor structurale ale formei literare a teatrului şi a potenţialităţilor spectaculare ale acesteia: conflict, acţiune, personaj, reprezentare.

Teatrul ionescian nu se opreşte însă la această denudare prin contrast a procedeelor teatrale. Dacă în *Englezeşte fără profesor* observam că logica intertextuală a primelor episoade ale piesei ducea la o ficţionalizare directă a instanţelor teatrale „de culise", observam, în acelaşi timp, în piesele analizate mai apoi, dispunerea de-a lungul textului a unor *semnale de autoreflexivitate*, înţelegând prin acestea atât referinţa nevoalată la caracterul literar, ficţional sau teatral al textului, cât şi referinţa directă la potenţialităţile spectaculare ale acestuia. Construcţia personajului ca formă geometrică goală, referinţa la procedeul aristotelic al recunoaşterii sau la procedeele de revitalizare a acţiunii prin introducerea de personaje surpriză (*Cântăreaţa cheală),* referinţa la personaj ca potenţialitate aflată în contrast cu personajul-funcţie (*Jacques sau Supunerea*), transformarea ad-hoc a unor personaje, fără determinări textuale circumstanţiale, în imagini ale unor participanţi la actul teatral ca act social sau disocierea între lumea reală (a spectatorului), lumea ficţională (a personajelor) şi lumea invizibilă

(a sensului), metamorfozată în metafora scaunelor (*Scaunele*) sau evidenţierea artificialităţii culturii ca violenţă oricând posibilă asupra realului (*Tabloul*) sunt tot atâtea semnale de autoreflexivitate, care provoacă atât o „subversiune referenţială", cât şi o arătare a caracterului de construcţie culturală al verosimilităţii sau o problematizare a raporturilor artă (literatură)-cultură-realitate.

*

Ocupându-se de noţiunea de intertextualitate din perspectiva funcţiei formative a acesteia ca ax central al procesului prin care textul se integrează în dinamica praxisurilor verbale şi semiotice, având în acelaşi timp şi o relevanţă specifică în cadrul circumstanţial al unui moment istorico-cultural, Smaranda Vultur (1992) observă că imaginea intertextualităţii

> „prezintă interes în primul rând prin capacitatea de a articula în interiorul aceluiaşi cadru totalitatea problemelor pe care le ridică o abordare intertextuală a textului: relaţia dintre text şi limbă, dintre text şi spaţiul cultural în care textul apare, felul în care participă textul la reordonarea acestui spaţiu, relaţia subiectului care produce textul cu alteritatea şi modul în care această relaţie participă la funcţionarea translingvistică a textului" (Vultur, 1992: 16-17).

Situându-se în spaţiul unei intertextualităţi explicite şi dezvoltând la tot pasul semnale de auto-reflexivitate, textele dramatice ionesciene postulează, încă de la început, posibilitatea desfăşurării unei critici din interior a acestor relaţii pe care, în general, literatura le dezvoltă implicit cu spaţiile de interconexiune şi determinare care o înconjoară. „Nihilismul critic" ionescian este în acelaşi timp experimentator şi auto-legitimator prin ambivalenţa unei mişcări în care contestarea şi auto-fundamentarea devin desfăşurări simultane, la diferite nivele.

Primul cerc al contestării este, în interiorul macro-textului ionescian, cel al caracterului trans- şi pseudo-referenţial al limbajului. Investigând modalităţile fundamentale ale textualizării în vederea definirii unui concept cuprinzător de text, în stare să îmbrăţişeze întreaga varietate a producţiei scrise, Paul Cornea (1998: 32-36) distinge trei tipuri de exprimare textuală, asociate cu trei tipuri de comportamente specifice: exprimarea factuală / comportamentul

referenţial, exprimarea ficţională (magică, religioasă) / comportamentul trans- şi pseudo-referenţial şi exprimarea ludică / comportamentul autoreferenţial (p. 33). Lăsând deoparte comportamentul referenţial în care se poate întrezări o intenţie comunicativă, supusă criteriilor adevărului şi falsităţii („mod serios de a vorbi" – Searle), comportament care nu interesează decât prin contrast şi diseminare literatura, putem vedea în desfăşurările indeterminate şi dezarticulatorii ale limbajului ionescian o contestare a comportamentului textual pseudo- şi trans-referenţial. Acest comportament se caracterizează, după P. Cornea, prin folosirea limbajului în scopuri indirect comunicative, nu spre a transmite (primi) informaţie de tip factual, ci spre a simula prezenţa lor (p. 33). Obiectul unui text produs astfel este „o construcţie imaginară" (p. 33), găsindu-şi condiţiile de posibilitate într-o verosimilitate a cotidianului (pseudo-referenţial) sau într-o verosimilitate a enciclopediei culturale (de natură istorică, alegorică, fantastică, mitică, religioasă – trans-referenţial). Contestând acest tip de comportament textual, textul ionescian dă dovada unui „comportament" autoreferenţial:

> „Autoreferenţialitatea se semnalează prin aspectul nedeterminat şi indeterminabil al suprafeţei textuale: violarea repertoriului lexical şi a regulilor sintactice face imposibilă tranzitarea vreunui sens" (Cornea, 1998: 34).

Respectivul „comportament", caracterizat de Paul Cornea drept „narcisic", este pus de acesta pe seama experimentelor avangardiste (p. 34) şi echivalat cu o intenţie ludică („adesea ludică" – p. 34). Această intenţie este însă, adeseori, îndoielnică în ceea ce priveşte avangarda şi experimentele literare de natura „noului roman francez" sau a „noului teatru", acolo unde se observă o dispoziţie mai degrabă critică şi contestatară. În ceea ce-l priveşte pe Ionesco, credem că desfăşurările autoreferenţiale ale operei sale dramatice sunt, mai degrabă, rodul unei „intenţii" critice.

Ceea ce este important de observat la Ionesco, dar şi în general în această dispunere autoreferenţială, este dispariţia unei posibilităţi directe de funcţionalizare a acestor tipuri de texte. Ceea ce a părut în epoca imediat postbelică drept o contestare a unei situaţii socio-istorice circumstanţiale a fost, în primul rând, o contestare a transparenţei limbajului, precum şi a capacităţii acestuia de a construi vremelnice

iluzii valorice. Raportată direct la nivelul relaţiei cu limbajul, reducţia ionesciană, manifestată prin caracterele dezarticulatorii ale textului său, este, la un prim nivel, o manifestare metalingvistică.

O dispoziţie autoreferenţială în planul pur lingvistic răspunde unei dispoziţii autoreflexive în planul „sistemului" literar, dispoziţie echivalentă, în linii mari, acelei „funcţii poetice" teoretizate de R. Jakobson, adică o „orientare a mesajului spre sine însuşi". Putem vorbi de echivalenţă, dar nu şi de congruenţă, pentru că autoreflexivitatea în literatură impune câteva caracteristici disonante, dacă nu paradoxale în interiorul limbajului. Vorbind despre diversele teorii asupra funcţiilor limbii (Bühler, Fr. Kainz, R. Jakobson), Doina Bogdan-Dascălu (2001) observă pe bună dreptate că mesajele (discursurile) se deosebesc între ele prin „*ierarhizarea* (s.a.) diferită a aceloraşi funcţii şi nu prin concretizarea unor funcţii diferite ori prin monopolul unei singure funcţii" (p. 47). Autoarea este, astfel, îndreptăţită să argumenteze posibilitatea unei analize a modului de coexistenţă a diferitelor funcţii teoretizate de lingvişti în acelaşi mesaj şi să vorbească despre „funcţii cumulante" (p. 48). Luându-şi drept reper modelul lui Jakobson şi funcţia poetică teoretizată de acesta, D. Bogdan-Dascălu arată că aceasta cumulează, în acelaşi timp, funcţia referenţială („de vreme ce semnul poetic se impune ca realitate materială, se reifică, devenindu-şi referent" – p. 50) şi pe cea metalingvistică („în măsura în care referentul este de natură lingvistică" – p. 50).

Aceste consideraţii îi permit autoarei să schiţeze o posibilă tipologie a orientărilor literare (p. 50) pe trei niveluri: unul referenţial, beneficiind de două atitudini, după modul în care „referentul" este situat în transcendent – alegorismul medieval, romantismul, simbolismul (în fapt fiind vorba de acel comportament trans-referenţial al lui P. Cornea) – sau în contingent – realismul, naturalismul – (comportamentul pseudo-referenţial la P. Cornea), unul poetic pur (vizibil în teoria şi practica radical modernă a „poeziei pure") şi unul metalingvistic (al experimentării limitelor limbii), care ar îngloba diferitele forme de metaliteratură (p. 50), aceasta din urmă însemnând, pentru autoare, un caz particular al textului derivat (pp. 130-132).

Caracterul metaliterar al unui text de literatură apare, aşadar, acolo unde limbajul, controlat de limitele propriei textualităţi, îşi dezorganizează linearitatea, necesitatea logică şi narativitatea,

dezorganizând, în consecinţă, posibilitatea unei referinţe figurative, simbolice, culturale sau reale atestate de enciclopedia umanităţii (Eco). Aceasta este prima treaptă a vizualizării unei organizări metaliterare. Prezenţa unei implicite fenomenologii dezarticulatorii, vizibilă în schimbările radicale de paradigmă (un exemplu la îndemână fiind modernitatea estetică în ansamblul ei), este ea însăşi o minimă prezenţă a metaliterarului. În acest sens, credem că fenomenul „poeziei pure" este el însuşi un fenomen metaliterar. În linii mari, aşa cum observă C. Hăulică, studiind intertextualitatea ca prezenţă formativă în opera lui Borges, jocul literaturii moderne este jocul prin care aceasta „îşi propune (sau simulează că o face) autodistrugerea ca literatură obiect pentru a supravieţui ca meta-literatură…" (1981: 6).

Dacă dezorganizarea liniarităţii înseamnă, în primul rând, un comportament metalingvistic şi autoreferenţial, prin care limbajul devine el însuşi, printr-o mişcare centripetă, referent, caracterul metaliterar se manifestă în imediata apropiere a prăbuşirii noţiunii de mimesis datorată tocmai acestui tip de comportament. Acesta este centrul nucleic al manifestărilor metaliterare de care dau dovadă experimentele literare non-reprezentaţioniste ca „teatrul nou". Cu atât mai mult este însă mai vizibil caracterul metaliterar al unui text atunci când, pe reperele unui limbaj autoreferenţial, este dezvoltată o referinţă, directă sau aluzivă, la cadrele instituţionale, generice sau structurale ale spaţiului literar. Semnificaţia unei astfel de referinţe depăşeşte pe aceea a unei experimentări de prim-plan a limitelor limbii, transformându-se într-o problematizare a pertinenţelor şi a posibilităţilor de manifestare ale literarului dincolo de „cultură" şi ideologie sau chiar împotriva acestora, căci subminarea cadrelor formale ale literaturii înseamnă şi o reordonare a acestora prin potenţare şi deschidere.

Autoreflexivitatea de care dă dovadă teatrul ionescian are un caracter critic atâta timp cât, din interior, teatrul său se autocontemplă, se autocontestă, dar se şi auto-legitimează. Nucleul critic este la Ionesco, la fel ca în cazul unei mari părţi a artei moderne, şi nucleul fundamentării unor noi potenţialităţi ale literaturii şi artei teatrale. Proiectul de auto-fundamentare se regăseşte atât în descrierea propriilor condiţii de existenţă, cât şi în auto-limitarea puterilor sale. Afirmându-şi caracterul autonom pur literar (teatral), teatrul ionescian refuză, din chiar centrul său, posibilitatea de a fi luat în posesie de orice discurs din afară.

*

Când analizam piesa *Tabloul*, observam faptul că dezorganizarea „anecdoticii" piesei era generată de semnalele de autoreflexivitate prezente în primul rând în didascalii prin impunerea unui joc neverosimil, de guignoladă. Tensiunea astfel creată în interiorul piesei trimitea, fără drept de apel, semnificaţiile piesei dincolo de vulgata socializantă a unei interpretări marxiste. Iată că dispunerea unor astfel de semnale de autoreflexivitate poate întâlni şi semnificaţiile unui *auto-control hermeneutic*, dovedit de capacitatea de a controla, din interior, semantica textului, dar şi semnificaţiile operei. Studiile monografice ale teatrului ionescian, făcute de exegeţi ca Abastado, Donnard, Hubert, Féal sau Lamont, reuşeau să decupeze, pe parcursul unei piese sau pe parcursul întregii opere, o „constelaţie de teme" ce se suprapuneau ca într-un palimpsest, în care suprafaţa cea mai lizibilă era ori cea a „spaimei metafizice" a omului prins în mecanismele reductive ale unei lumi absurde, ori cea a unei confesiuni psihanalizabile ori, în cel mai bun caz, a ambelor, combinate.

Poetica auto-reflexivă ionesciană şi caracterul metateatral al dramaturgiei sale este, am încercat să vedem mai sus, o caracteristică certă şi esenţială a primei perioade, care are un rol *critic*, *auto-legitimator* şi de *control hermeneutic*. Efortul lui Ionesco este îndreptat spre un refuz al construcţiilor „supraetajate", dublat de un efort de problematizare a subteranelor „limbajului teatral" pentru a-i arăta golurile şi a-i recalibra pertinenţele.

IV. Un teatru alegoric

„Mai este posibil şi un alt gen de teatru. De o forţă, de o bogăţie mai mari. Un teatru nu simbolist, ci simbolic; nu alegoric, ci mitic; avându-şi izvorul în neliniştile noastre eterne; un teatru în care nevăzutul devine vizibil, în care ideea se face imagine concretă, realitate, în care problema prinde carne; în care neliniştea e de faţă, evidenţă vie, enormă; teatru care i-ar orbi pe sociologi, dar care ar da de gândit, de trăit savantului în ceea ce nu e savant în el; omului comun, dincolo de ştiinţa lui."

E. Ionesco, *Note şi contranote*, 1992, p. 234 (însemnare databilă în jurul anului 1955)

Un experiment al deschiderii. Metateatralitate şi „mesaj”: *Victimele datoriei*

Ocupându-se de „teatrul oniric” al lui Ionesco, Giselle Féal vede în *Victimele datoriei* „piesa care marchează debutul unei cercetări sistematice a inconştientului” (2001: 7). Într-adevăr, odată cu această piesă, dramaturgia ionesciană *pare* a părăsi terenul contestaţiei culturale şi al parodiei deconstructive a teatrului pentru a se adapta unui caracter reconstructiv, „confesiv” (Lamont, 1973: 5-6), ţesut sub forma unui „potpuriu oniric” (Vernois 1972: 127). Cl. Abastado (1971), apropiind vaste fragmente din piesă unora de jurnal (p. 100), vede aici un „demers psihanalitic” (p. 101), un proces instrumentat pentru pătrunderea în trecut şi pentru căutarea unei realităţi inconştiente (p. 99). Aceste diseminări ale caracterizărilor critice înspre spaţiul oniric sau al unui studiu al inconştientului pun în umbră ceea ce critica observă fără îndoială – dimensiunea „teoretică”, metateatrală – dar îi dă prea puţină importanţă. Observaţii ca: „pledoaria pentru un teatru «suprarealizant»” (Abastado, 1971: 100); „tematica literară” „sub forma unei interogări asupra naturii teatrului…” (Féal, 2001: 21), dimensiunea „consideraţiilor teoretice despre teatru” (Donnard, 1966: 76)[150] sunt lăsate astfel în planul secund.

Oricum, piesa are o alură haotică, ce se reclamă de la principiile descoperite de Ionesco de-a lungul experimentelor sale metateatrale de mai înainte. J.H. Donnard o compară cu un „palat vast”, plin de scări care se deschid în gol, de culoare care nu duc nicăieri, de capcane şi de oglinzi deformate (Donnard, 1966: 65), caracterizând-o drept „heteroclită”. Într-adevăr, parodie a teatrului tradiţional, ca şi piesele anterioare, *Victimele datoriei* are ceva din caracterul doctrinar al *Improvizaţiei la Alma*, aducând în prim-plan dezvoltările psihodramei, modelate însă satiric.

Piesa nu are o structură care poate fi vizualizată şi descrisă episodic. Beneficiază, în schimb, de o dinamică contradictorie,

[150] J.H. Donnard consideră chiar că dimensiunea metateatrală constituie o „inovaţie notabilă” (1966: 76)., văzând în piesă „o operă de tranziţie” (p. 84).

în care frânturi ideatice şi imagini revelatorii se întrepătrund şi se anulează reciproc până la aneantizare[151]. Contradicţia este cuvântul de ordine. Funcţionarea piesei nu poate fi descrisă decât pe baza unor mişcări antinomice care regrupează tentaţia doctrinei şi încercarea de exemplificare a acesteia. *Idee* şi *experiment* sunt, aici, polii disonanţi. Restul, tentaţia unui univers confesiv, oniric sau apropierea de termenii psihanalizei freudiene reprezintă ecranul tematic pe care se proiectează acest experiment.

Apropierea de *Improvizaţie la Alma* este posibilă, dar nu pe deplin justificată. Analizând anterior această piesă, am putut observa faptul că ea reprezintă, mai degrabă, o modalitate prin care Ionesco încearcă să justifice şi să legitimeze, în opoziţie cu modalitatea teatrală bulevardieră sau cea brechtiană, propria modalitate de a face teatru. Acolo, afirmaţiile esenţiale ale lui Ionesco se opreau la nivelul unei valorizări discursive a unei estetici a insolitului, centrate în jurul unei idei, destul de vagi, de altfel, de *autenticitate a mărturiei*. Discursul legitimator, devenit aproape o doctrină, dar şi personajul care-l rostea erau însă deconstruite satiric, *Improvizaţie la Alma* reluând, în alt plan, scepticismul faţă de cuvântul legitimator, atât de prezent în teatrul lui Ionesco.

Opoziţia discurs legitimator (teorie) / scepticism (deconstrucţie auto-parodică) devine, în *Victimele datoriei*, un dublet tensionat teorie / experiment teatral, ceea ce face ca piesa să aibă un caracter doctrinar şi experimental, în acelaşi timp.

*

„MADELEINE (*se opreşte din cusut*): Ce mai e nou prin ziare?

CHOUBERT: Niciodată nu se întâmplă nimic. Vin comete… E *o perturbare cosmică undeva prin univers*. Mai nimic. S-au dat amenzi prin vecini, fiindcă-şi lasă câinii să-şi facă mizeriile pe trotuar…

MADELEINE: Bine le face. Nu-i deloc o plăcere când calci în ele.

CHOUBERT: Iar pentru cei care locuiesc la parter e foarte enervant dimineaţa, când deschid fereastra, să dea cu ochii de mizerie.

---

[151] Susan Sontag (2000: 138) caracterizează piesa drept „difuză", considerând acest caracter ca fiind rezultatul unei „conştiinţe de sine tot mai pronunţate şi mai puţin dispuse la compromisuri".

MADELEINE: Dar şi ei sunt prea sensibili!

CHOUBERT: Asta e: *nervozitatea epocii. Omul modern şi-a pierdut seninătatea de altă dată*. (Tăcere.) A, uite şi un comunicat.

MADELEINE: Ce comunicat?

CHOUBERT: Destul de interesant. Administraţia preconizează pentru locuitorii din marile oraşe – *detaşarea*. Zice că-i *singurul mijloc valabil pentru remedierea crizei economice, pentru dezechilibrul spiritual şi necazurile existenţei*. [s.n.]" (T I: 167)

Este interesant faptul că există, în piesă, încă de la început, o oarecare dispoziţie parodică, auto-parodică şi reiterativă care reface legăturile acestui experiment cu piesele anterioare ale dramaturgului. *Victimele datoriei* pare a rememora personajele piesei *Cântăreaţa chelă* pentru a le reinterpreta. Dialogul dintre cele două personaje reia, de la distanţă şi într-o manieră schematică, caracterizările pe care critica le făcuse deja pieselor ionesciene de până în acest moment. „Omul modern şi-a pierdut seninătatea de altădată", „criză economică", „dezechilibru spiritual", „necazurile existenţei" sunt frânturi din interpretările generalizatoare de alură „socializantă" ale pieselor ionesciene, care par a deveni din ce în ce mai populare şi mai inconfortabile pentru dramaturg. Teatrul ionescian se găseşte, în acest moment, la un punct de răscruce. Iniţiat sub semnul parodicului, al deconstrucţiei şi al autoreflexivităţii, experimentul metateatral ionescian pare a se apropia de caracteristicile unitare ale sistemului, mai ales că, la nivelul lecturii critice, interpretările ce încep să se apropie de caracterizarea teatrului ionescian în termenii „absurdului" par să citească şi să proclame o astfel de unitate sistemică. Iată că, de la primele dialoguri ale piesei, aceasta se recomandă a fi o reluare a discuţiei despre teatru şi pertinenţele sale. De aceea, după această anticipare, nu ni se par deloc surprinzătoare declaraţiile personajului Choubert, care vede întreaga istorie a teatrului dominată de „teatrul poliţist", teatru în care e „vorba mereu de o enigmă care se dezleagă la sfârşit". În fapt, „intervenţia", cu titlu de premisă, a personajului rezumă desfăşurările opoziţiei faţă de teatrul realist-metonimic pe care piesele anterioare le dezvoltaseră şi, în acelaşi timp, reia obsesia „noutăţii" (a insolitului) care-l macină pe Ionesco în scrierile sale teoretice.

Termenii „poliţist" şi „realist", asociaţi, au aici semnificaţii destul de precise, adunând, în aceeaşi ecuaţie, „enigma" (Adevărul de reconstituit şi convingerea că acesta există), raţiunea (încrederea de a deduce logic Adevărul) şi investigaţia (procesul cognitiv eficient). Dacă se simte, aici, un reproş, acesta nu face altceva decât să le reia pe acelea mai vechi, aduse unei arte construite pe încrederea în existenţa şi valabilitatea transcendentă a valoricului, ale cărui rădăcini se află implantate în chiar miezul naturii umane, oglindă a naturii divine. Aici se manifestă scepticismul şi nevoia de problematizare, mereu înlănţuite în opera dramaturgului. Este interesant de observat faptul că, de data aceasta, contestarea este explicit pronunţată, raportându-se la întreaga istorie a teatrului, ceea ce dă dreptate lui I. Vartic, atunci când acesta (referindu-se şi la piesa *Victimele datoriei*) observă că teatrul lui Ionesco (împreună cu întreg „teatru al deriziunii", numit aşa după formula lui E. Jacquart, (1974), este o parodie a dramei analitice în descendenţa sa ibseniană (Vartic, 1995: 81-91).

Oricum, declaraţiile personajului Choubert, luate împreună cu referinţa la piesele anterioare, reprezintă un cadru al experimentului care va urma şi care va avea un implicit caracter legitimator. Acest cadru, static şi declarativ, este pus în mişcare odată cu intrarea în scenă a personajului Poliţistului şi mutat pe coordonatele acţiunii propriu-zise, făcându-se deplasarea dinspre teorie (premisa enunţată de Choubert) înspre ceea ce numeam la început a fi experiment.

Experimentul înseamnă aici, în fapt, o deplasare treptată a cadrelor premisei. Dezvoltarea iniţială este aceea a unei investigaţii poliţieneşti banale, poliţistul căutându-l pe un oarecare „Mallot, cu un t". Fiecare dintre personaje are, în acest moment, o funcţie precisă în cadrul scenei, funcţie sporadic distorsionată de manifestarea unui procedeu deja obişnuit pentru Ionesco, acela al precarităţii logice şi sintactice ale replicilor şi didascaliilor. Adevărata „aventură" a personajelor începe însă în momentul în care acestea îşi schimbă drastic funcţia dobândită anterior. Ruperile de ritm (asemănătoarea celor din *Cântăreaţa cheală*) vor fi asociate mecanismului transferului „comportamental" (deja experimentat în *Lecţia*), transformând piesa într-un caleidoscop, imaginea devenind, încă o dată, instrumentul teatral privilegiat. Dar, dacă în *Cântăreaţa cheală* era vorba de o imagine nefuncţionalizată,

care la nivelul personajului era echivalentul unei „forme geometrice goale", dacă în celelalte piese era vorba de o funcţionalizare unilaterală şi univocă a personajului, în *Victimele datoriei* este vorba, mai degrabă, de o polifuncţionalizare a imaginii, dar şi a personajului.

Prima deplasare funcţională majoră, la nivelul personajelor, este aceea care întâlneşte tabloul unei şedinţe psihanalitice, în care poliţistul devine „analistul", iar Choubert – pacientul. Legătura cu cadrul iniţial este menţinută însă la nivelul a ceea ce ambele personaje „caută": regăsirea lui Mallot. Văzând în această deplasare funcţională „eliminarea anecdotei" şi descrierea unei „coborâri în interiorul sinelui", Giselle Féal echivalează numele Mallot unei simbolistici a inconştientului (2001: 18), argumentând această echivalare, în termenii psihanalizei freudiene, prin faptul că, la fel ca inconştientul reprimat, Mallot este „prizonier" (18). Această ipoteză, cât şi argumentarea stau în picioare doar în cadrul acestui tablou „psihanalitic" şi doar dacă numele Mallot este considerat o reprezentare metonimică a „inconştientului". „Mallot cu un t" este, cel puţin iniţial, semnul precar al „enigmei" care dă naştere la alte enigme, mai importante şi mai esenţiale. Spunem acest lucru pentru simplul fapt că această căutare precisă a unei imagini din trecut este, în întreaga piesă, *pretextul* şi motorul exterior al unei incursiuni într-un posibil univers de inspiraţie, de unde să fie extrase noi posibilităţi de manifestare dramatică. Nu întâmplător, căutându-l pe Mallot, Choubert descoperă şi dă glas unui lirism al amintirii, elegiac şi nostalgic:

> „CHOUBERT (*vag însoţit de Madeleine*): Izvoarele de primăvară… frunzişul proaspăt… grădina fermecată a căzut în beznă, iubirea noastră în noroi, în noapte, în mocirlă… Pierdută-i tinereţea noastră, lacrimile se prefac în izvoare pure… izvoare nemuritoare… Vor mai înflori florile-noroi?…" (T I: 177)

Dar acest lirism este stopat brutal de poliţist, care-l îndeamnă imperativ pe Choubert să reia căutarea, căci ceea ce contează în piesă este căutarea şi nu faptul de a găsi ceva. Spaţializarea acestei căutări este, ea însăşi, importantă pentru că arată cadrele de referinţă tematice de care teatrul ionescian vrea să se apropie. Piesa dezvoltă, în trepte, posibilitatea unor astfel de cadre de referinţă tematice, încercând să lărgească climatul acelui „nihilism critic" în interiorul căruia teatrul ionescian se situase la început.

În economia piesei, un foarte important astfel de cadru de referinţă este, aşa cum observă exegeza, cel al explorării sinelui, acela al unei plonjări în logica senzaţiilor şi a unei realităţi psihice indeterminate (Abastado, 1971: 99-100), în care amintirea şi confesiunea esenţializată joacă un rol important. Un argument, în acest sens, poate fi metamorfoza personajelor Poliţistului şi Madeleinei, devenite „diferite" (spun didascaliile), care joacă o scenă de violenţă domestică, atât de asemănătoare amintirilor proprii ale dramaturgului (jurnalele stau mărturie). Dacă apropiem frânturi de imagini, aşa cum sunt redate ele în piesă, de *Jurnalul în fărâme*, de exemplu, putem observa faptul că Ionesco reia aici, abia modificate, propriile sale amintiri: plimbările de seară cu mama sa pe străzile în ruină şi neluminate, tentativa de sinucidere a mamei, aversiunea faţă de tată, zadarnicele sale eforturi de reconciliere, stările sentimentale contradictorii (Abastado, 1971: 99-100). Teatrul devine spaţiul confesiunii şi rememorării, dar, în acelaşi timp, se desfăşoară ca spaţiu al esenţializării, în sensul în care imaginile confesive sunt oferite alterităţii ca modele de apropiere de complexitatea contradictorie a personalităţii umane.

Lirismul personalizat, care modelează mărturia despre complexitatea umană şi trăirile sale contradictorii, este „spectacolul" pe care dramaturgul îl crede autentic. Acest lucru este evident, în cel mai înalt grad, atunci când se petrece o nouă metamorfoză a personajelor, Choubert devenind actorul, iar Madeleine şi Poliţistul spectatorii. Aici, semnalele de autoreflexivitate sunt clare şi pun în evidenţă o încadrare a „mesajului" piesei, care nu e altceva decât răspunsul la teza-premisă enunţată încă de la început. Dacă „teatrul poliţist" („teatrul tradiţional, din antichitate şi până astăzi") era construit de-a lungul unei dialectici „căutare – găsire"[152], teatrul „nou" va fi „conceput" ca pură *căutare* şi revelaţie a contradicţiei şi mirării în faţa existenţei:

> „CHOUBERT: Mă scald în lumină. (*Pe scenă se face beznă*) Lumina intră în mine. Mă mir că exist, mirat că exist… mirat că exist…" (T I: 194)

[152] CHOUBERT: [...] „Se caută, se găseşte. Mai bine s-ar dezvălui totul încă de la început."

Adevărul personalităţii umane e contradictoriu şi polimorf – pare să spună piesa în acest moment. Dar în jurul acestor mişcări contradictorii ale personajului principal se petrece o nouă metamorfoză, de data aceasta la nivelul unui instrument mai degrabă funcţional al piesei: „Mallot" devine din pretext obsesie, dovadă fiind conceperea căutării şi găsirii acestui Mallot ca scop ultim, ca *datorie*:

> „POLIŢISTUL: Choubert, Choubert, Choubert, ascultă-mă bine, trebuie să-l găsim pe Mallot. E o chestiune de viaţă şi de moarte. E de datoria ta. Soarta omenirii e-n mâinile tale…"(T I: 188) […]
>
> POLIŢISTUL (către Choubert): Datoria ta este să-l cauţi pe Mallot, *datoria* ta e să-l găseşti pe Mallot. [s.n.]" (T I: 192)

Nu întâmplător, tot acum, când este acuzat că şi-a uitat datoria, personajul Choubert se transformă din nou, de data aceasta în imaginea copilului aflat sub tutela autorităţii (reprezentată de o nouă transformare comportamentală a celorlalte două personaje de prim-plan). Apariţia acestei imagini poate fi pusă pe seama neputinţei personajului de a se dedica în întregime şi eficient găsirii acelui scop ultim, Mallot. În întregirea semantică pe care o dobândeşte acest nume de-a lungul piesei, semnificaţia sa ar putea fi aceea a Adevărului (Enigma Ultimă), pe care omul trebuie să-l caute şi nu-l poate niciodată găsi, ori pentru că acesta nu există, ori pentru că este găsit, în această căutare, ceva mult mai important: *sinele*. Piesa înclină, fără îndoială, spre ultimul răspuns, dar nu-l postulează, conturându-l doar ca posibilitate.

Într-adevăr, dacă ţinem seama de faptul că, pe parcursul piesei, ecranul oniric şi confesiv dobândeşte, de-a lungul unei tehnici a contrapunctului, o reală pregnanţă în economia construcţiei imaginare a personajului principal (Choubert), precum şi o importanţă în ceea ce priveşte efectele de natură dramatică ale tensiunii intrigii, putem spune că piesa conturează, cu destulă consistenţă, importanţa unui nou *cadru de referinţă*, esenţial pentru dezvoltarea unei noţiuni complexe de sine care să se apropie şi de faţa nevăzută (şi adesea desconsiderată) a naturii umane. Principalul nucleu de tensiune al piesei este, în definitiv, acela care pune faţă în faţă obsesia personajelor periferice (în special a Poliţistului) pentru găsirea lui „Mallot cu un t" şi mişcările personajului principal într-un univers ficţional ale cărui determinări spaţio-temporale capătă alura

simbolică a unor cadre cognitive arhetipale (sus-jos, lumină-întuneric, angoasă-bucurie etc.)[153]. Într-o parte, aşadar, se regăsesc, puse în scenă, antagonismele „sinelui", autorul însuşi declarând, într-un mic eseu explicativ[154], faptul că *Victimele datoriei* este un „text liric", în care îşi va fi „încarnat antagonismele profunde", proiectând pe scenă „îndoielile, neliniştile profunde". În cealaltă parte se regăseşte însă stând la pândă, obsesia Sensului şi adevărului, o obsesie a transparenţei şi a univocului transformată în „datorie". Titlul piesei capătă, în această direcţie, o altă posibilă semnificaţie: toţi oamenii sunt „victime ale datoriei", în măsura în care sunt victimele unilateralităţilor şi transparenţelor impuse de alteritatea care „masacrează" „complexitatea" sinelui.

Piesa este, în acest moment, foarte aproape de structurarea unui simbolism macro-textual care să o apropie, prin fixarea semantică a personajelor în cadrele unei regresii la stadiul formativ al copilăriei, de o alegorie a „căutării inconştientului", de o alegorie a revenirii la profunzimile uitate ale sinelui. Acest lucru nu se petrece însă, pe de-a-ntregul, din cauza acelui poli-funcţionalism pe care îl observam, încă de la început, ca principiu de construcţie a scenelor şi personajelor, dar şi din cauza apariţiei unui nou personaj, Nicolas d'Eu, care e construit ca sumă a tuturor celorlalte personaje. Spunând acest lucru avem în vedere faptul că replicile acestui personaj reiau discursiv, întregindu-le, declaraţiile premisei teoretice enunţate de Choubert la începuturile piesei, dar şi configurarea comportamentului său, care se apropie de nuanţele autoritare ale Poliţistului şi ale Madeleinei. Consideraţiile acestui personaj despre un „teatru iraţional", care să depăşească „psihologia tip Paul Bourget" prin apropierea de o „psihologie a antagonismelor", inspirându-se din logica contradictorială a lui Lupasco, fac din acesta un „personaj raisonneur" extras însă din utilitatea clasică a acestui tip de personaj, aceea de a umple golurile acţiunii pentru a-i da consistenţă. Nicolas d'Eu este, mai degrabă, imaginea explicită a concluziei experimentului teatral condus până aici, un experiment în marginea structurilor tradiţionale ale teatrului: acţiune, cauzalitate, necesitate, determinism semantic şi imaginar, determinism psihologic al personajelor, unitate a categoriilor estetice:

---

[153] Ghicim, în dinamica mişcărilor personajului Choubert, frânturi din modul în care, mai târziu, în *Note şi contranote* sau în *Improvizaţie la Alma*, Ionesco îşi concepe teoretic teatrul în cadrele psihologiei arhetipale jungiene.

[154] Publicat în „Arts", 22-28 februarie, 1956 şi reluat în NC, p. 106.

„NICOLAS: Caracterele îşi vor pierde forma în informul devenirii. Fiecare personaj este mai puţin el însuşi decât celălalt. (Către Doamna impasibilă:) Nu e aşa, Doamnă?" […]

NICOLAS: E clar. În ce priveşte acţiune şi cauzalitatea – să nu mai vorbim. Trebuie să le ignorăm total, cel puţin sub forma lor veche, grosolană, prea evidentă, falsă, ca tot ceea ce este evident… Nici dramă, nici tragedie, gata: tragicul devine comic, comicul e tragic, iar viaţa devine veselă… viaţa devine veselă…" (T I: 200)

La acest nivel, al declaraţiilor teoretice directe, piesa ionesciană pare a afirma încă o dată, de data aceasta nu polemic, ci demonstrativ, declaraţiile anterioare (din piesa aici în discuţie, din piesele anterioare dar şi din scrierile „teoretice") despre conceperea unei arte teatrale implicate în căutarea insolitului şi, aşadar, a unei legitimări în afara determinărilor culturale, singura noutate notabilă fiind acea afirmare (destul de directă) a importanţei unui cadru de referinţă tematic ca cel al explorării inconştientului şi a inevitabilelor sale extensiuni înspre confesiune şi lirism. Din aceste desfăşurări, piesa recalibrează semantic căutarea lui „Mallot cu un t", transformând-o, aşa cum am spus mai sus, în căutare a unui „adevăr general uman", iar imaginea poliţistului, care-l terorizează pe Choubert, capătă, ea însăşi, semnificaţia unei imagini a autorului, manipulator de cuvinte, imagini şi idei înspre revelarea acestui Adevăr: Această imagine este distorsionată şi contradictorie, dovada fiind contradicţiile interne din interiorul replicilor acestui personaj, precum şi construcţia sa în cadrele sugestive ale unei ierarhii implacabile, cerând imperativ supunerea la „datorie":

„POLIŢISTUL: Înghite! Mănâncă!… (*lui Nicolas*) Nu sunt pe de-a-ntregul de acord cu dumneavoastră… Cu toate că apreciez ca fiind geniale ideile dumneavoastră… (*Lui Choubert*) Mănâncă! Înghite! Mestecă! (*Lui Nicolas*) Eu n-am ce face, rămân pentru logica aristotelică, fidel datoriei pe care o am şi respectuos faţă de şefii mei… Nu cred în absurd. Totul este coerent, totul devine comprehensibil… (*Lui Choubert*) Înghite! (*Lui Nicolas*)… graţie efortului depus de gândirea umană şi de ştiinţă. […]

POLIŢISTUL: Eu avansez, domnul, avansez pas cu pas, eu vânez insolitul… eu vreau să-l găsesc pe Mallot cu un sin-

gur t. (*Lui Choubert*) Repede, mai repede, încă o înghiţitură, hai, mestecă, înghite!" (T I: 200)

Dilema teoretică ce pare sugerată aici, în contururi însă vagi şi inconsistente, este aceea a unei alegeri imposibile. Există, pe de-o parte, varianta apropierii de un teatru inovator doar în plan superficial, dar subordonat unei ierarhii şi unui scop cultural reiterativ, un teatru în care, ca în piesa *Tabloul*, vechiul (preexistentul, trecutul) violentează noul (prezentul), iar, pe de altă parte, (din perspectiva atestată direct de personajul Nicolas d'Eu) varianta alegerii unei forme cu adevărat revoluţionare. Este însă o falsă dilemă pentru că sugestia acesteia se află doar la suprafaţa piesei şi este subminată de construcţia disonantă de la nivelul replicilor şi comportamentelor polimorfe ale personajelor. Scena violenţei finale, în care Nicolas d'Eu „îl ucide" pe Poliţist fără un motiv atestat în context, făcând din acesta o „victimă a datoriei", este o nuanţare a „impulsului criminal" din *Lecţia* sau din *Tabloul*. De data aceasta, perspectiva este situată în prim-planul unei discuţii despre arta teatrală, dar cu deschideri în sfera antropologicului. Orice ieşire din determinările ierarhice, fie că sunt ele literare sau culturale, fie că sunt ele acelea perpetuate de familiarităţi cognitive, înseamnă o implicită violenţă. Faptul că, în final, imaginea personajului Nicolas d'Eu devine congruentă cu imaginea poliţistului, continuând să-l „chinuie" pe Choubert, înseamnă perpetuarea la infinit a violenţei.

De fapt, determinarea semantică a cuvântului *violenţă* se apropie aici de aceea a cuvântului *căutare*. *Căutarea* însemnă *violenţă* pentru că aceasta implică *părăsirea* spaţiilor familiare şi *distrugerea* unei relaţii armonioase cu acestea. Căutarea literară înseamnă părăsirea unui cadru imaginar şi formal familiar pentru găsirea unuia nou a cărui punere în contrast cu cel anterior înseamnă, printre altele, violenţă. Redimensionarea valorică a unui spaţiu cultural înseamnă, implicit, o violenţă împotriva vechiului cadru cultural, aşa cum reîmprospătarea unei viziuni despre lume înseamnă o violenţă împotriva uneia anterioare. „Datoria" generată de impulsul de perpetuare, specific dinamicii literare sau culturale, înseamnă, aşadar, violenţă. O violenţă supusă însă autorităţii „mesajului" ori, mai degrabă, autorităţii sensului ultim. Ceea ce pune în mişcare lumea, dar generează o implicită violenţă, e nevoia de „Sens".

Desfăşurarea „teoretică" din finalul piesei reia, într-o manieră savant elaborată, premisa piesei, enunţată încă de la început. Istoria teatrului, caracterizată acolo drept o istorie dominată de „piese poliţiste", este istoria unei obsesii a Sensului. A unui sens „întrupat" însă în imagine. Piesa lui Ionesco pare să spună că esenţa teatrului este acea tensiune disonantă între nevoia de sens şi absenţa unui sens materializabil într-o imagine oarecare. Aceasta este sugestia de prim-plan a experimentului reprezentat de piesă: o dare de seamă despre nevoia de sens şi imposibilitatea satisfacerii acesteia. De aici se naşte caracterul „difuz" al piesei, dar şi alura sa, destul de „explicită" (Sontag, 2000: 138), în ceea ce priveşte mesajul teoretic.

*

Victimele datoriei este rezultatul unui „impas" creativ şi reprezintă, în acelaşi timp, un punct de cotitură în evoluţia teatrului ionescian. Cauza probabilă a acestui impas este aparenţa sistemică, pe care critica momentului pare a o desluşi în piesele ce o preced, o aparenţă de „farsă". Prin desfăşurările „teoretice" şi metateatrale, Ionesco reia efortul auto-legitimator şi problematizator al pieselor anterioare, ducându-l mai departe. *Teoria lărgirii cadrelor de referinţă* ale teatrului, exprimată explicit prin intermediul replicilor personajelor, este dublată de *experimentul metateatral direct*, care se poate urmări în piesă de-a lungul imaginilor succesive ale unei *aventuri a căutării*, în urma căreia posibilitatea sensului ca „revelaţie ultimă" a Adevărului lumii este subminată în favoarea afirmării unei „căutări a sinelui" şi a unei expresii a contradicţiilor acestuia. Aşa cum observă Philippe Sénart, încă din 1964:

> „[Teatrul lui Ionesco este] un teatru teologic, un teatru în care omul este trimis în infern de greutatea păcatului original şi în care omul încearcă să regăsească lumina, iertarea, paradisul pierdut. Dar, teologiei D-lui Ionesco îi lipseşte Dumnezeu." (Philippe Sénart, *Ionesco*, Éditions universitaires, Paris, 1964, antologat în *Les Critiques*, 1973: 95)

Odată cu această piesă, combinarea referinţelor teoretice asupra naturii teatrului, destul de explicite, cu dezvoltarea directă a unui experiment scenic (poli-funcţionalizarea personajului şi a tablourilor

scenice), dar şi literar (postularea cadrului de referinţă „oniric" şi „confesiv" ca regăsire de Sens) fac, aşa cum arătam la începutul analizei, ca preocuparea auto-legitimatoare să fie pusă în umbră de o preocupare de natură tematică (având o dimensiune valorică implicită), care, spre deosebire de primele piese, anunţă o anumită viziune pozitivată despre relaţia teatrului cu „realitatea", în definitiv aceea pe care Ionesco o va dezvolta spre finalul piesei *Improvizaţie la Alma*. Conceperea personajului principal drept punct de întâlnire a tendinţelor „profunde" ale psihicului (obsesii, complexe, frică, dragoste, conştiinţă de a exista, mirare de a exista, instinctele vieţii şi ale morţii, Eros şi Thanatos) dă seama despre aceeaşi concepere a creaţiei artistice ca „mărturie" despre „lumea dinăuntru", o lume exemplară, atâta timp cât realitatea ei este aceea a unei „moşteniri ancestrale" şi universale. Teatrul său se vrea, aşadar, începând de aici încolo, expresia unui limbaj „autentic" şi revelator, care poate să aibă ca rezultat regăsirea, prin introspecţie, a comuniunii pierdute cu alteritatea:

> „O operă de artă nu poate repeta o ideologie căci, în cazul acesta, ea ar fi o ideologie, n-ar mai fi operă de artă, adică o creaţie autonomă, un univers independent trăindu-şi propria viaţă, după propriile legi. Vreau să spun că o operă teatrală, de pildă, este ea însăşi propriul său demers, este ea însăşi o explorare, trebuind să ajungă prin propriile sale mijloace la descoperirea anumitor realităţi, a anumitor evidenţe fundamentale, ce se dezvăluie de la sine, în mersul acelei gândiri creatoare care e scrisul, evidenţe intime (ceea ce nu împiedică întâlnirea cu evidenţele intime ale celorlalţi, ceea ce face ca singurătatea să sfârşească sau să poată sfârşi prin a se identifica cu comunitatea), evidenţe intime neaşteptate în punctul de plecare şi care sunt surprinzătoare pentru autorul însuşi şi adesea mai ales pentru autorul însuşi" (NC, p. 102).

*

Experimentul din *Victimele datoriei* avea ca rezultat imediat o descoperire a unui cadru de referinţă, care, până în piesele anterioare, avusese o prea mică importanţă: confesiunea, propensiunea onirică, apropierea de o psihologie a profunzimilor (apropiere făcută prin intermediul unui amestec nediferenţiat de psihanaliză freudiană şi

psihologie arhetipală jungiană[155]). Personajul principal al piesei (Choubert) fusese construit, mai degrabă, ca imagine poli-funcţionalizată care avea rostul unei construcţii de natură hiperbolizantă, cu trimiteri înspre o imagine a „exploziei sinelui", un „sine" complex prin natura sa. Prin *Victimele datoriei*, teatrul lui Ionesco se deschidea înspre construcţii elaborate, cu pronunţat caracter alegoric.

Spunând, mai devreme, că această piesă este rezultatul unui impas, făceam o supoziţie tributară unei caracterizări ţinând de natura psihologiei creative. Dacă, în primele piese ale sale, Ionesco este conducătorul unui experiment teatral auto-legitimator, o „lămurire necesară", el îşi vede teatrul acaparat de un sistem de idei în care nu crede şi la care nu vrea să adere („filosofia absurdului"). În acelaşi timp, acuzat de critică de faptul că acest experiment a proiectat teatrul într-o marginalitate irelevantă, dramaturgul îşi reia vechiul efort explicativ dar, în acelaşi timp, îi adaugă un *mesaj*. *Victimele datoriei* are inclusă, în structura sa amorfă, o construcţie valorică. Aceasta rezidă, în linii mari, aşa cum spune R. Frickx (1977: 63), în construcţia personajului Choubert „ca o fiinţă sensibilă şi complexă" şi ca „prefigurare a lui Bérenger":

> „*Victimele datoriei* este una dintre piesele cele mai pregnante şi mai semnificative ale teatrului lui Ionesco; pe lângă aspectele de-acum tradiţionale ale unei dramaturgii fidele ei înseşi (proliferare, accelerare, mecanică a ritmului, critică şi parodie a genurilor tradiţionale), piesa prezintă o lărgire considerabilă a evantaiului tematic şi, mai ales, inaugurează în opera lui Ionesco o serie de piese onirice, construite prin intermediul tehnicii visului conştient, dragă suprarealiştilor" (Frickx, 1977: 69-70).

Tentaţia „mesajului" e prezentă în piesa lui Ionesco printr-un soi de fixare semantică a unei bune părţi din elementele piesei şi, concomitent, prin aducerea lor în prim-plan. Aceasta este, de fapt, şi recalibrarea textului său pe dimensiunile unei manifestări alegorice. Manifestarea alegorică nu era străină teatrului său de dinainte, acolo unde observam o curbă sinusoidală, în care punctele de problematizare auto-reflexivă alternau cu „adăugiri" de natură alegorică (cum este,

[155] Lamont, 1993.

de exemplu, cazul piesei *Lecţia* sau cazul continuităţii dintre *Jacques sau Supunerea* şi *Viitorul e în ouă*). În spaţiul meta-teatral al primelor piese ionesciene, unei mişcări de auto-legitimare literară, care proiecta o posibilă cartografie a potenţialităţilor teatralităţii, îi corespundea o incertă nevoie de mesaj care se manifesta prin acele „morale adăugate", observate de exegeză încă de la început. Spunem „nevoie incertă", pentru că acolo aceasta se manifesta totuşi prin intermediul aceloraşi desfăşurări deconstructive, care propulsau ocazionalele manifestări alegorice înspre o critică a limbajului şi a golurilor sale sau înspre o deconstrucţie de „situaţii instituţionale" (teatrul, ritualul pedagogic, familia). Acest lucru se întâmplă, de exemplu, în *Tabloul*, acolo unde finalul punea în prim-plan capacitatea limbajului de a crea „simulacre de realitate" (asimilabile doxei culturale) care violentau „lumea". Demonstraţia rămânea în spaţiul fundamentărilor de natură literară, lingvistică şi culturală.

În *Victimele datoriei* are loc însă o deplasare, dincolo de spaţiul lingvistic şi literar, înspre spaţiul psihologic şi socio-cultural, pentru că principala evidenţiere semantică este aceea a unei imagini a *complexităţii sinelui*, figurată nu numai prin intermediul personajului Choubert, ci şi prin plasarea lui într-o serie dinamică de opoziţii cu celelalte personaje. Piesei îi lipseşte o liniaritate narativă, care să dea consistenţă verosimilă personajelor. Beneficiază, în schimb, de o dinamică antinomică şi de o dialectică argumentativă care dă soliditate conceptuală şi simbolică acestora, dar şi semnificaţiilor ce se grupează jur-împrejurul lor. Vizualizând această dialectică argumentativă pe filiera Teză (premisă teoretică) – demonstraţie (experiment) – semnificaţie (Concluzie), arătam faptul că exhibată în prim-plan era nu numai nevoia de un teatru „nou", dar şi nevoia de valoare autentică de care acest teatru să se apropie, valoare pe care textul o demonstra prin „imaginea" cu valenţe de model a lui Choubert, personajul contradictorial, *imagine a complexităţii sinelui*. Pe de altă parte, celelalte personaje deveneau ele însele parte a acestei argumentaţii prin conceperea lor ca antinomii revelatoare. Conflictul de fond din piesă era unul de natură antitetică (individ / alteritate, eu / ceilalţi), în care „enigma" (Mallot cu un t) juca rolul unui element de punere în evidenţă a contradicţiilor ireconciliabile ale elementelor aflate în opoziţie. Contradicţia, indeterminarea şi polifuncţionalizarea dădeau

piesei o alură haotică, alură sublimată şi pozitivizată însă în imaginea personajului Choubert, devenit echivalentul imaginar al „profunzimii umane" ca *adevăr necesar* al lumii şi al artei.

Valenţele alegorice din *Victimele datoriei* se manifestă nu neapărat printr-un efort de încifrare (cum este cazul alegoriei tradiţionale), ci prin construcţia riguroasă, în trepte, a unei semnificaţii secunde placate pe sensurile literale ale piesei. Ca practică discursivă[156], alegoria înseamnă o construcţie textuală care privilegiază, prin „natura" sa, o necesară decupare a unei semnificaţii „non-literale", adiacentă unei literalităţi care se arată a fi insuficientă. Retorica clasică vede în alegorie, în buna tradiţie a definirii limbajului figurat, ornamentul lexico-semantic, asemănător metaforei, de la Quintilian la Du Marsais aceasta fiind definită ca o „metaforă continuă". Însă alegoria este, în nucleul său, produsul nu al unei comparaţii prin analogie, ci al dinamicii unui „efort de fixare semantică", căci mecanismul ei este acela al punerii în relaţie sintagmatică a două izotopii detaliate. Manifestarea ei nu impune fuziunea a două sensuri, ci recunoaşterea unui sens secund placat pe sensul primar, sens secund care trebuie să fie adecvat în detaliu celui dintâi. Cristian Vandendorpe (1999: 82) caracterizează realitatea alegoriei ca fiind aceea a „simbolurilor narativizate pe care o povestire (o construcţie anecdotică – n.n.) le constituie în actanţi, le pune în mişcare" şi, prin aceasta, le fixează cu precizie sensul.

> „Alegoria este […] simbolul descifrat, interpretat într-o secvenţă verbală, marcat riguros (soigneusement balisé) de aceasta" (p. 83).
>
> „Alegoria livrează un simbol contextualizat într-o înlănţuire sintagmatică riguroasă şi, prin aceasta, stabilizat semantic, şi care se înţelege în extensie, prin punerea în relaţie a unei table de corespondenţe cu un dat socio-cultural" (83).

Practica alegorică, în literatură, este, aşadar, mai puţin rezultatul unei folosiri din abundenţă a simbolului cultural, ale cărui determinări

[156] Trebuie să reiterăm faptul că noţiunea de alegorie face, în studiile literare, un joc dublu: pe de-o parte, acela de „practică discursivă" (v. Fowler, 1999, Vandendorpe, 1999), iar, pe de altă parte, pe acela de „practică interpretativă" (Compagnon, 1998, Pânzaru, 1999) sau de „operaţie de lectură" (De Man, 1989, Vandendorpe, 1999).

semantice să fie oferite de amploarea unui cod cultural (intermediatorul descifrării semnelor simbolice – U. Eco), cât narativizarea unui semn cu potenţialităţi simbolice şi fixarea cât mai aproape de *univocitate*[157] a unei semnificaţii extensive a acestuia, în spaţiul socio-cultural.

Tensiunea experimentului din *Victimele datoriei* este, de-a lungul mişcărilor disonante ale piesei, una care ia naştere dintr-o mişcare de contrapunctare a ţesăturii direct autoreflexive cu o propensiune alegorică ce face ca piesa să capete alura unei arte poetice al cărei cadru principal să fie format dintr-un amestec de oniric şi confesiv. Declarativ, Ionesco se va pronunţa de mai multe ori în această direcţie atunci când va pune în centrul artei sale teatrale „mărturia". Revolta sa anti-teatrală (devenită desfăşurare meta-teatrală) lăsase prea puţin spaţiu de manifestare inspiraţiei onirice şi biografice. Aceasta a putut fi urmărită de exegeză (Féal, 2001, îndeosebi) înainte de *Victimele datoriei* doar fragmentar şi doar ca o proiecţie *a posteriori*, prilejuită de piesele care îi succed acesteia: *Amedeu sau cum să de descotoroseşti* şi *Noul locatar*, proiecţie care se va putea, mai apoi, prelungi şi asupra pieselor *Pietonul aerului*, *Omul cu valizele* şi *Călătorie în lumea morţilor* (Lamont, 1993: 100).

Alegorii onirice

În prima sa perioadă artistică, Eugène Ionesco se dedică unui refuz polemic al constrângerilor ideologice şi estetice, refuz manifestat critic şi auto-legitimator în cadrele meta- (anti-)teatrului său. În această perioadă, descoperind posibilităţile insolite ale artei teatrale, experimentând efecte dramatice noi, schiţând cadrele unei poetici

[157] Aceasta este şi caracteristica de suprafaţă ce diferenţiază alegoria de parabolă: „În timp ce alegoria poate avea o singură interpretare care şi epuizează de cele mai multe ori sensurile literare, parabola poate avea multiple interpretări, echidistante acestea faţă de semnificaţiile literale, deci toate la fel de potrivite (=*enantiomorfice* [s.a.]), dar în aceeaşi măsură şi la fel de **nepotrivite** (=noncongruente) [s.a.]. Iată de ce parabola o asociez, mai degrabă, polisemiei sau chiar omonimiei paradoxale, în nici un caz sinonimiei (Gyurcsik, 2000: 51)".

inovatoare, dramaturgul întrezăreşte un *alt* drum al „autenticităţii esenţiale" care va fi, în acelaşi timp, un drum exemplar al „sinelui", conturat nu conceptual, ci în constituirea sa, în dinamica sa contradictorie şi în opoziţiile elementare cu ceea ce este în afara sa. Rezultatul imediat al acestei viziuni fulgerătoare este piesa *Victimele datoriei*, dar teatrul ionescian îşi va schimba parametrii, de aici încolo, în mod fundamental. Fascinaţia polemicii şi a deconstrucţiei teatrale va lăsa locul unei fantezii neobosite, dublate de emotivitate, aflate în căutarea de imagini ale copilăriei sau a acelora aparţinând unor visuri (feerii sau coşmaruri) de adult, care ne vor trimite nu atât înspre spaţiul biografiei autorului, cât înspre acela al confidenţelor şi temerilor sale, un spaţiu puternic individualizat de elementele unei mitologii personale (Vernois, 1972).

Piesa imediat următoare, *Amedeu sau cum să te descotoroseşti*, pare consecinţa directă a concluziilor de natură tematică şi de tehnică teatrală din finalul piesei *Victimele datoriei*. În primul rând, putem observa, aici, odată cu C. Abastado (1971: 105), continuarea „explorărilor inconştientului pe căile psihanalizei", dar şi amestecul de „procedee realiste (naturaliste)" şi tehnică psihanalitică (pp. 109-110). Acestui amestec de elemente eterogene, Ionesco îi adaugă însă o importantă dimensiune caricaturală, prin exacerbarea unor elemente de natură grotescă[158].

Natura grotescă a piesei este studiată de Linda Davis-Kyle (1976), care extrage din această investigaţie două concluzii de naturi diferite: una de inspiraţie „absurdă", care afirmă că, prin intermediul grotescului, „Ionesco dă o expresie concretă unei lumi a valorilor pierdute, a libertăţii pierdute, a credinţei pierdute, a înţelesului pierdut…" (p. 289), şi una de natură metateatrală (în sensul în care noţiunea de absurd este considerată ca aparţinând metalimbajului), care arată că, prin tehnica respectivă, „Ionesco vrea să expună absurditatea şi artificiul inerent în limbaj şi teatru, făcând să le explodeze structurile" (p. 281).

[158] Laura Pavel (2002: 207-215), preluând sugestiile criticului MaryBeth Inverso (1990), arată că se poate observa, la nivelul „subminării spaţiului închis, domestic, a habitudinilor familiare, prin insinuarea din exterior a insolitului, a straniului şi neobişnuitului…" (211), o filiaţie „neogotică" într-o mare parte a teatrului ionescian, *Amedeu sau cum să te descotoroseşti* fiind printre piesele privilegiate în acest sens.

Caracterul grotesc al piesei este explicabil însă prin intermediul unei tehnici a hiperbolei care nu face atât să explodeze structurile piesei, cât să fixeze semantica dialogurilor şi a acţiunii pe coordonatele unui simbolism explicit ce decupează cursul acţiunii în episoade care au, împreună, o coerenţă complementară. Acest lucru se petrece datorită faptului că, din punct de vedere structural, *Amedeu* este o „piesă bine scrisă", aşa cum spune şi R.C. Lamont (1993:107) observând nivelurile de interpretare (mitic/psihanalitic, literar/politic), adăugând că acestea nu pot fi luate în considerare decât „împreună" şi „în acelaşi timp" (p. 110). Acelaşi tip de observaţie este făcută şi de J H. Donnard atunci când afirmă faptul că Amedeu reprezintă, în opera lui Ionesco, primul personaj în sensul „tradiţional" al cuvântului (1966: 88). Respectivele observaţii legate de construcţia dramatică sunt relevante pentru că reuşesc să caracterizeze coeziunea strictă a elementelor imaginare al piesei.

Aceasta se manifestă, încă de la începutul piesei, prin caracterul abundent al didascaliilor care figurează într-o manieră aproape narativă decorul primului act, dând în acelaşi timp sugestii de modelare a acţiunii viitoare a personajelor. Descrierea neutră a spaţiului scenic ca „sufragerie modestă" care slujeşte „şi de salon şi de birou de lucru" este dublată de o descriere dinamică a relaţiei personajului Amedeu cu acest spaţiu, aflat în degradare:

> „Este neliniştit, se vede asta. Din timp în timp aruncă o privire către uşa din stânga, întredeschisă. Neliniştea şi nervozitatea îi sunt în creştere. Tot plimbându-se prin cameră cu ochii în podea, se apleacă dintr-o dată şi smulge ceva de jos, din spatele fotoliului" (T II: 21).

Primul element care ţine de natura crizei fondatoare a viitoarei acţiuni dramatice este reprezentat de „ciupercile" care vor avea rolul de a anticipa principalul element figurativ al crizei spaţiului descris, cadavrul, care creşte „în progresie geometrică" în „camera din stânga". Aceste elemente figurative se află însă, prin caracterul lor de imagini concretizatoare, într-o relaţie de inter-determinare cu acţiunea scenică reprezentată, ce are în prim-plan cele două personaje, Amedeu şi Madeleine, soţ şi soţie. Dinamica scenică a primului act este aceea a

unui tablou de familie, în care un cuplu de o vârstă înaintată schimbă replici care pot să aibă semnificaţia unei rutine îndelungate a conflictului domestic. Textual, această rutină este redată atât prin abundenţa de replici conflictuale, cât şi de descrierea, în didascalii, a unei durităţi îmbătrânite a chipurilor celor doi („[Madeleine are] chip dur arţăgos"). Concentrându-se progresiv asupra unui „obiect al crizei" (cadavrul), replicile construiesc imaginea de natură hiperbolică a degradării menajului celor doi. Amedeu, scriitor ratat, aflat de cincisprezece ani în criză de inspiraţie, acuză natura claustrantă a spaţiului în care locuiesc cei doi, în timp ce Madeleine, imaginea soţiei biruite de greutăţile întreţinerii căminului, îşi acuză soţul pentru toate neajunsurile. De cincisprezece ani, cei doi nu şi-au părăsit „casa", care a devenit un loc al ororii şi haosului. Haosul este redat printr-un amestec de replici şi comportamente ale personajelor care sunt prezentate ca aparţinând, în acelaşi timp, atât unui spaţiu familial, cât şi unuia cu „funcţionalitate" socială. Dacă, în ceea ce-l priveşte pe Amedeu (scriitorul), e plauzibil faptul că lucrează acasă, imaginea Madeleinei, conturată ca făcând servicii de operatoare telefonică acasă, plasează acest amănunt al acţiunii pe coordonatele unei semnificaţii evidente, aceea a amestecului între viaţa privată şi cea socială.

În fapt, tot ceea ce este reprezentat în primele tablouri ale piesei configurează imaginea destul de precisă a unui situaţii familiale aflate într-o progresivă *dezintegrare*. Întrerupându-şi, din când în când, activitatea de natură „socială", cele două personaje dialoghează, pe parcursul câtorva interludii, despre ceea ce ar părea că se erijează într-o posibilă explicaţie a dezastrului familial, cadavrul aflat într-o cameră alăturată. Anticipat de imaginea ciupercilor, care cresc anapoda în apartamentul celor doi, prezenţa şi conturul crescând al cadavrului va fi redat iniţial prin intermediul replicilor celor doi, devenind, în desfăşurarea acţiunii, centrul de greutate al universului ficţional al piesei:

> „AMEDEU: S-a făcut şi mai mare. N-o să mai aibă loc în pat, îi ies deja picioarele. Cred că acum cincisprezece ani era mai mic. Şi mai tânăr. Acum i-a albit barba. Arată impresionant cu barba albă. Douăzeci plus cincisprezece nu fac, totuşi, decât treizeci şi cinci… La urma urmei, nici nu e bătrân." (T II: 30)

Odată cu descrierea cadavrului, ceea ce ar fi putut părea verosimil în primele pagini este redirecţionat înspre un spaţiu al „intenţiilor" figurative. Cadavrul este o imagine insolită care, într-o relaţie de natură metonimică cu universul fictiv al piesei, capătă valenţele unei imagini exemplare a degradării, o imagine redată destul de precis, de altfel. Obiect al unei fascinaţii îngrijorate, pentru ambele personaje, de o „frumuseţe bizară" (T II: 31), pentru Amedeu, acesta este o manifestare concretă, obiectuală, a dezintegrării atmosferei şi spaţiului „locuit" de cele două personaje. Interesantă este dimensiunea temporală. Cadavrul aparţine trecutului şi, prin această apartenenţă, se dezvăluie a fi echivalentul unei vine comune al acelui trecut, o vină care, odată cu trecerea timpului, va umple spaţiul relaţiei celor doi, până la sufocare.

Exegeza teatrului ionescian a observat calitatea „exemplară" a acestei imagini şi a echivalat-o cu o anumită semnificaţie. L.C. Pronko (1963: 120) spune că aceasta „nu este altcineva decât tânărul Amedeu", în timp ce J.H. Donnard (1966: 87) generalizează, vorbind despre cadavru ca despre un „simbol" al „dragostei ucise", „simbolistică" reluată şi de R.C. Lamont (1993: 103), care accentuează asupra afirmaţiei că se poate vorbi aici de o „perfectă concretizare a dez-îndrăgostirii". Gisèlle Féal (2001), situându-se în registrul critic al psihanalizei literare, luând ca posibile ipoteze de interpretare ale cadavrului simbolistica falică (p. 27) şi simbolistica tatălui (p. 29), şi observând faptul că ansamblul piesei descrie o „disociere a personajului, o ruptură între nivelul conştient şi nivelul instinctiv – sau inconştient – al personalităţii psihice" (p. 30), ajunge la concluzia conform căreia cadavrul ar reprezenta un „simbol al inconştientului" (33), în fapt nimic altceva decât inconştientul mort (p. 31).

Lăsând deoparte realitatea noţională a simbolului, ea însăşi prea echivocă pentru a fi relevantă aici, se poate observa, în piesă, faptul că această imagine a cadavrului este treptat transformată în centru de coeziune (şi de determinare) a tuturor elementelor piesei. De la primele anticipări ale imaginii şi până la redarea ca vizibilă a progresiei geometrice, cadavrul va prelua, în ecuaţia piesei, relevanţa unui semn reprezentativ, a cărui funcţie este aceea de a întregi, treptat, semnificaţiile celorlalte elemente. Veleităţile simbolice ale acestei imagini, raportate, în special, la nivelul unei relaţii de determinare pe

care o are cu personajul Amedeu, se regăsesc în structura semnificaţiilor literale, pe o posibilă filiaţie de analogii semantice: cadavru – (crimă) – vină – (apăsare) – ispăşire – eliberare (mântuire). Transferul metonimic iniţial (cadavru – crimă) este incert evidenţiat de replicile piesei (se spune despre cadavru că ar fi fost ba un amant al Madeleinei, ba un copilaş încredinţat de către o vecină, ba o femeie care se îneacă din întâmplare, în acest caz Amedeu fiind vinovat doar de pasivitate – T II, pp. 49-53), această incertitudine arătând că, de fapt, este valorizată semantic mai degrabă partea mediană a lanţului posibilelor analogii, aceea care circumscrie ideea de vină. Posibila referinţă culturală ar fi, aşadar, aceea a „păcatului originar", viaţa oricui fiind pusă sub semnul unei vine metafizice care ar da naştere unui şir de posibile alte vine[159]. Însă logica strictă a piesei disociază imaginea cadavrului de o astfel de referinţă culturală. Se spune despre cadavru că ar fi avut 20 de ani în momentul „crimei", la cincisprezece ani înainte de momentul temporal „prezent" al piesei. Nu este vorba, aşadar, de un „păcat originar", ci, mai degrabă, de un păcat al trecutului sau, mai precis, al tinereţii, un păcat care a provocat claustrarea cuplului, apăsarea continuă, obsesiile şi neputinţa fiecăruia cât şi degradarea progresivă a căminului lor.

În sprijinul fixării semantice a acestei imagini vin frânturi din replicile personajelor, dar şi o întreagă scenă feerică, atribuită de text „imaginaţiei" lui Amedeu, în care personajele sunt dublate de imagini-substitut (Madeleine II şi Amedeu II): „Madeleine apare la balcon, cu faţa la public, tânără mireasă, cu sau fără voal pe faţă. Muzică. Amedeu, foarte tânăr, se îndreaptă spre ea (T II: 59)."

Scena din actul al II-lea, ai cărei protagonişti sunt Madeleine II şi Amedeu II, are, ca element structural important al piesei, veleităţile unei rememorări ale acelui moment care a făcut posibilă apariţia cadavrului şi, în consecinţă, degradarea menajului celor doi. În timp ce replicile lui Amedeu II mustesc de romantism, optimism şi tinereţe, replicile Madeleinei II au, prin contrast, o coloratură cinică şi, în acelaşi

[159] Acest lucru îl face pe Cl. Abastado (1971: 115) să remarce posibilitatea unei interpretări în trepte, pornind de la specific către general: „Dramă a bărbatului şi a femeii care nu mai ştiu să iubească şi care, în acelaşi timp, nu pot să nu se iubească. Dramă a unei umanităţi ale cărei două jumătăţi separate caută în van a se regăsi, a fi o singură fiinţă. Amedeu şi Madeleine, pentru Ionesco, sunt Adam şi Eva; cadavrul este păcatul originar".

timp, plină de „durere”. Ca joc de măşti, această opoziţie de atitudine, generată de replicile celor două personaje, i-a făcut, probabil, pe critici de talia lui L.C. Pronko, J.H. Donnard sau R.C. Lamont să vorbească despre imaginea cadavrului ca despre o imagine simbolică a lui Amedeu tânăr sau a tinereţii (dragostei) ucise (*v. supra*). Luând însă în seamă atât faptul că această scenă e pusă de text în directă legătură cu un joc al imaginaţiei lui Amedeu[160], cât şi faptul că „atitudinea” Madeleinei II rămâne în cadrele atitudinii de mai înainte a Madeleinei I, putem spune că această scenă nu este altceva decât o încercare reparatorie atribuită lui Amedeu, încercare eşuată. Acest scurt intermezzo reprezintă, ca semnificaţie, eşecul eliberării prin imaginaţie, care este şi un eşec semnificativ al amestecului de proiect artistic şi existenţial, căruia Amedeu îi aparţine prin statutul său de scriitor:

> „AMEDEU (*către Madeleine*): Madeleine, biată fiinţă îndurerată! (*Vrea parcă să se ducă spre ea*.) Dacă ne-am fi iubit, dacă ne-am fi iubit cu adevărat, toate astea n-ar mai fi avut nici o importanţă. (*Îşi împreună palmele a rugă.*) Să ne iubim, Madeleine, te implor. Ştii? Iubirea aranjează totul, schimbă viaţa. Mă crezi? M-ai înţeles?
>
> MADELEINE: Lasă-mă-n pace!
>
> AMEDEU (*bâlbâindu-se*): Sunt sigur de asta!... Iubirea răscumpără totul.
>
> MADELEINE: Nu mai vorbi prostii. Nu iubirea o să ne scape de cadavrul ăsta. Şi nici ura, de altfel. Aici n-au de-a face sentimentele.
>
> AMEDEU: O să te scap...
>
> MADELEINE: Ce spui tu nu are nici-un sens! Ce mai e şi cu iubirea asta! Prostii! Nu dragostea îi poate scăpa pe oameni de *necazurile vieţii* (s.m.)! (*Arată spre cadavru*.) Toate astea ţin de el. E lumea lui, nu a noastră.” (T II, pp. 63-64)

Imaginea cadavrului este semantizată de piesă ca păcat incert al trecutului celor doi, păcat ce creşte progresiv în intensitate, odată cu trecerea timpului. Echivalat de replica personajului Madeleine cu „necazurile vieţii”, această imagine este concretizarea metonimică a „reziduurilor” universului celor doi, ajunşi într-un moment în care

[160] Teatru II, pp. 58-59. Acest lucru este observabil atât în replici, cât şi în indicaţiile prezente în didascalii.

acestea nu mai pot fi ascunse. Soluţia nu poate fi decât una radicală: *eliberarea totală*. În fapt, primele două acte ale piesei reprezintă pregătirea detaliată a configurării, în ultima parte a acesteia, a unei imagini esenţiale, aceea a *eliberării*.

Aceasta este, la rândul ei, construită progresiv şi revelatoriu, însemnând *deschidere* a spaţiului claustrant şi *ieşire* în *afară*. O scenă de mare tensiune este aceea a scoaterii cadavrului în afara limitelor universului domestic al celor doi (finalul actului al II-lea), scenă care arată, fără nici o urmă de îndoială, că principala semnificaţie a piesei este aceea a dez-limitării. Această semnificaţie iese în evidenţă mai ales dacă vizualizăm antiteza principală a piesei care este aceea dintre închidere şi deschidere, aceea dintre spaţiul domestic al celor doi, a cărei emblemă esenţială este cadavrul, şi spaţiul reprezentat în ultimul act al piesei. Ceea ce frapează în construcţia imagistică a acestui spaţiu final este, înainte de toate, dimensiunea polifonică. Populat cu mai multe personaje (soldaţii americani, Mado, Patronul, „Poliţaii" etc.), construit conform unei perspective imaginare quasi-cinematografice, acestui spaţiu nu i se atribuie o caracteristică unitară. Spaţiu „public" în elementaritatea lui haotică, caracteristica lui esenţială este deschiderea. Dacă, în primele două acte, desfăşurate în spaţiul închis (domestic), principala axă de polarizare reprezentată era una orizontală, redată sugestiv de creşterea progresivă a cadavrului, axa de polarizare caracteristică finalului piesei şi spaţiului construit aici va fi una verticală, redată la fel de sugestiv prin resemnificarea cadavrului ca instrument al zborului[161] şi, implicit, prin zborul personajului Amedeu. Imaginea finală a zborului are semnificaţiile unui proiect existenţial construit prin intermediul unei imaginaţii insolite ce-şi are punctul de pornire într-o fantezie de natura coşmarului.

Astfel, piesa devine, prin opoziţiile sale esenţiale, reprezentate treptat de-a lungul desfăşurării ficţionale (limitare / dez-limitare, închidere / deschidere, spaţiu claustrant / spaţiu polifonic, orizontalitate

[161] „Dintr-odată, cadavrul răsucit în jurul taliei lui Amedeu se desfăşoară ca o velă, ori ca o paraşută uriaşă. Capul mortului devine un fel de steag luminos şi se văd apărând deasupra zidului capul lui Amedeu, ridicat de paraşută, apoi umerii lui, grumazul, picioarele. Amedeu zboară, scăpând de poliţişti. Steagul este ca o eşarfă uriaşă pe care este desenat capul mortului (îl recunoaştem după barba şi pletele albe etc.)." (T II, 82-83)

/ verticalitate), o *alegorie a eliberării*. Aceasta conotează, în finalul piesei, o dez-limitare şi un triumf al sufletului asupra materiei, a verticalităţii asupra orizontalităţii. Şi, nu în ultimul rând, un triumf asupra lestului trecutului. Acesta este şi motivul principal pentru care considerăm piesa ca aparţinând unui univers „oniric". Imaginile insolite, coşmareşti, sunt rodul nu al unei confesiuni certe, identificabilă biografic, ci al unei fantezii problematizatoare ce reia discuţia despre om, limitările sale, tarele sale, coşmarurile sale esenţiale, dar şi despre posibilitatea eliberării.

Interesant este faptul că, spre finalul piesei, sunt reluate, prin intermediul unor scurte replici ale personajului Amedeu, frânturi din declaraţiile de crez artistic pe care Ionesco le făcuse mai înainte în scrierile teoretice (*supra*, cap. IV), dar mai ales în *Victimele datoriei*. În plin moment al zborului eliberator, Amedeu dă glas unor aparente scuze, menite să compenseze radicalitatea acestei mişcări:

> „AMEDEU: Mă iertaţi, vă rog, doamnelor şi domnilor, habar n-am ce se întâmplă... Să nu cumva să credeţi că... Şi eu aş vrea să... rămân cu picioarele pe pământ. E împotriva voinţei mele... Nu vreau să fug de-aici... Eu sunt pentru progres şi vreau să fiu util societăţii... Sunt pentru realismul social...
>
> O FEMEIE: (*la fereastră*): Le zice bine!
>
> UN BĂRBAT (*la fereastră, către soţia din cameră*): Vino şi tu să auzi discursul!
>
> AMEDEU: Vă jur, sunt împotriva dezbinării... Sunt pentru imanenţă, sunt contra transcendenţei... totuşi, aş vrea să-mi asum lumea... Vă rog să mă iertaţi, doamnelor şi domnilor, iertaţi-mă." (T II, 84). […]
>
> „AMEDEU: Iertaţi-mă, doamnelor şi domnilor, habar n-am ce se întâmplă! Vă rog să mă scuzaţi! Oo, oh, şi totuşi mă simt foarte, foarte bine. (*Dispare*.) (T II, 85)

Aceste replici finale sunt semnale indirecte de auto-reflexivitate care atestă, încă o dată, atitudinea auto-legitimatoare a teatrului ionescian şi originalitatea sa în contextul literar şi ideologic al epocii în care scrie. Aceste frânturi sunt conexe, ca afirmaţii implicite, celor din *Victimele datoriei*. Este vorba, evident, despre aceeaşi intenţie de a da glas fanteziei ca mărturie esenţială despre dimensiunea complexă şi ireductibilă la concept a sinelui şi a libertăţii sale esenţiale:

„Nu-mi place scriitorul care înstrăinează libertatea personajelor sale, care face din ele nişte personaje false, hrănite cu idei gata făcute. Şi dacă ele nu încap în concepţia lui politică personală, care nu izvorăşte din nişte adevăruri omeneşti, ci doar dintr-o ideologie împietrită, el le va desfigura. Însă creaţia nu seamănă cu dictatura, nici chiar cu o dictatură ideologică. Ea este viaţă, libertate, ea poate fi chiar împotriva idealurilor cunoscute şi se poate întoarce împotriva autorului. Autorul nu are decât o datorie, să nu intervină, să trăiască şi să lase pe alţii să trăiască, să-şi elibereze obsesiile, fantasmele, personajele, universul, să-l lase să se nască, să prindă formă, să existe." (NC, 207, reluarea unei alocuţiuni rostite la Institutul Francez din Londra, cu prilejul reprezentării piesei *Amedeu sau Cum să te descotoroseşti*, de către trupa franceză a lui Jean-Marie Serreau. Decembrie 1958.)

*

Deşi este scrisă în cursul verii lui 1962, piesa *Pietonul aerului* pare a fi complementară piesei *Amedeu sau cum să te debarasezi*. Integrată de exegeză aşa-zisului ciclu al pieselor „cu Bérenger"[162], piesa rămâne una de inspiraţie onirică şi, în acelaşi timp, reia, ca şi piesa discutată mai sus, frânturi din crezul artistic al lui Ionesco, manifestat progresiv începând cu acea teorie a lărgirii cadrelor de referinţă atestată de piesa *Victimele datoriei*. Oniricul poate fi pus în imediată legătură cu mărturisirile dramaturgului, care, în convorbirile cu C. Bonnefoy (*Între viaţă şi vis*, 1999), indică faptul că piesa are ca punct de plecare un vis despre zbor ca ascensiune a imaginaţiei, dar şi ca tehnică de eliberare afectivă. În ceea ce priveşte crezul artistic, şi aici Ionesco pare să construiască, din nou, semnale de auto-reflexivitate, legătura cu *Amedeu*... este evidentă atât la nivelul descrierii personajului principal (Bérenger) ca dramaturg aflat în impas creativ, cât şi la nivelul reluării specifice a temei fanteziei, de data asta într-un registru de natură sceptică.

Mare parte a imaginilor piesei sunt un amestec dinamic de verosimil şi fantezie revelatorie: o cabană într-o vale luminoasă, englezi plimbându-se în grupuri de familie, un interviu luat de un jurnalist lui Bérenger, imaginea tatălui Josephinei, mort în război, un avion german ce distruge cabana, cer albastru, lumină, un fluviu de argint, conversaţia

[162] Cu excepţia Rosettei C. Lamont (1993), care, în analiza monografică pe care o face operei teatrale ionesciene, o alătură lui *Amedeu*..., motivul esenţial al acestei alăturări fiind imaginea „zborului".

polifonică a personajelor episodice care amestecă nostalgie, regrete şi resemnări şi chiar un trecător din Anti-lume, ce trăieşte, explică Bérenger de cealaltă parte a zidului care traversează lumea vizibilă. Se atestă, aşadar, existenţa paradoxală a două lumi complementare, una vizibilă, cealaltă nevăzută, dar cu atât mai „adevărată". Dialogul dintre Bérenger şi soţia sa, Joséphine, redă două atitudini separate clar între ele, aceea a credinţei în lumea nevăzută (Bérenger) şi cea a scepticismului (Joséphine). Deodată, în peisajul transfigurat de o lumină feerică, apare imaginea podului care uneşte cele două lumi. Descoperind puteri magice (zborul este pus pe seama unei stări de fericire), Bérenger începe să zboare, dispărând. Odată cu dispariţia acestuia, peisajul se întunecă, lumina devenind sumbră. În scenele următoare, decorul revine la lumina iniţială, iar Bérenger se întoarce, având un aer tulburat, privirea lui fixând încă ceea ce se vor dovedi a fi viziunile coşmareşti ale Anti-lumii, descrise, în finalul piesei, prin imagini pline de o poezie a disperării şi viziunii apocaliptice. Piesa se încheie cu descrierile sumbre ale lui Bérenger ce au loc pe un fundal care pare a fi de sărbătoare, „un fel de 14 iulie englezesc".

Opoziţia fundamentală pe care piesa o construieşte este aceea dintre sărbătoarea din „lumea vizibilă" şi coşmarescul Anti-lumii, care poate fi văzut numai de către iniţiaţi. Există, în piesa lui Ionesco, o dimensiune sceptică, esenţială, care nu poate fi explicată decât pornind de la dimensiunile unei antiteze elaborate, pe care Ionesco o dezvoltă într-o manieră evidentă în piesă: verosimil / oniric, vizibil / invizibil, aici / dincolo, viaţă / moarte, existenţă / neant, pozitivitate aparentă / negativitate esenţială, sărbătoresc / apocaliptic.

Piesa este, astfel, un fel de dublu în oglindă al lui *Amedeu sau cum să te descotoroseşti*, funcţionând ca un fel de lămurire suplimentară în legătură cu ceea ce devenise, odată cu *Victimele datoriei*, tema centrală a teatrului ionescian: fantezia şi deschiderea către o imagine a complexităţii sinelui şi mărturiei despre lumea complexă a acestuia. Dacă alegoria din piesa studiată anterior era una a libertăţii datorate dez-limitării şi deschiderii, alegoria din *Pietonul aerului* este una a *libertăţii asumate* (şi a lucidităţii asumate), care poate să dea seama, în acelaşi timp, atât de fericirea feerică a luminii, paradisului şi mântuirii, cât şi despre nefericirea întunecată a infernului şi apocalipsei.

Alegorii existenţiale

Observând complementaritatea „în oglindă" a pieselor *Amedeu sau cum să te descotoroseşti* şi *Pietonul aerului*, făceam o remarcă de principiu, care ar putea să caracterizeze evoluţia teatrului ionescian de după data scrierii piesei *Victimele datoriei*. Odată cu acea „teorie a lărgirii cadrelor de referinţă" şi cu propensiunea spre oniric, confesiv şi alegoric, afirmate în această piesă, teatrul ionescian se apropie, cu fiecare piesă, de un „efort de ilustrare" a unui anume nivel tematic. Dimensiunea alegorică, de care vorbeam mai înainte, se manifestă prin intermediul unui control strict al elementelor imaginare care sunt narativizate de-a lungul sintaxei pieselor, rezultatul final fiind o semnificaţie strict determinată, o semnificaţie de natură generală, care, la rigoare, poate fi asimilată fără greutate unei interpretări biografice, dar o depăşeşte tocmai prin gradul de abstractizare.

Acest „efort de ilustrare" este evident şi în piesa *Noul locatar*, acolo unde construcţia este, de asemenea, foarte riguroasă. Piesa are un debut „realist" certificat de didascalii[163]: un domn soseşte într-o cameră goală, purtând nimic altceva decât o valijoară. Este noul locatar al apartamentului. Dialogul iniţial pe care acesta îl poartă cu portăreasa are veleităţi naturaliste, fiind, parcă, extras dintr-un text de sfârşit de secol XIX. „Enervarea" portăresei pare a fi fără sens şi, în acest moment, piesa desfăşoară primul semnal disonant: venirea noului locatar nu este o simplă „mutare", ci pătrundere într-un spaţiu nou, o intruziune care naşte, inevitabil, conflicte. În acelaşi ritm teatral, care se vrea realist, apar pe scenă hamalii, care încep să aducă mobila şi obiectele noului locatar. De aici încolo, ritmul se va schimba, căpătând accente ritualice. În acest moment al piesei redescoperim un procedeu caracteristic teatrului ionescian: proliferarea obiectelor. Hamalii aduc, într-un ritm din ce în ce mai rapid, obiecte de natură diversă (dulapuri, vaze, tablouri

[163] „...La început jocul trebuie să fie foarte realist, ca şi decorul, ca şi – mai apoi – mobilierul care va fi adus. Pe nesimţite ritmul va imprima jocului un caracter de ceremonie. Nota realistă va prevala din nou, în ultima scenă." (T II: 101)

cu „strămoşii" etc.), care umplu spaţiul scenic până la refuz, obturând uşi, ferestre, acoperindu-l treptat pe „Domn" care, autoritar, indică locul fiecăruia dintre acestea, desenând contururi concentrice în jurul său:

> „DOMNUL: Tot acolo... de jur împrejur... de jur împrejur... (*Apoi, o dată ce pereţii sunt deja acoperiţi de primul rând de obiecte, îi spune Primului Hamal, care intră, cu mâinile goale, din stânga:*) Puteţi acum să aduceţi o scară! (*Primul Hamal iese pe unde a intrat, Al Doilea intră prin dreapta.*) O scară!" (T II: 114)

Spaţiul scenic figurat de piesă este construit conform unei geometrii a cercurilor concentrice, care au ca centru locul unde este iniţial aşezat scenic personajul principal şi unde va fi plasat, într-un final, fotoliul acestuia. Umplerea spaţiului este şi ea semnificativă, aceasta producându-se dinspre periferie înspre centru, acolo unde, în cele din urmă, „Noul locatar" se şi aşază. Întreg acest spaţiu este, în mod vizibil, suprasaturat de obiecte, însă textul piesei ne spune mai mult, faptul că şi spaţiul de „afară" este sufocat de mobilă:

> „PRIMUL HAMAL: Şi asta nu-i totul. Mai sunt.
> AL DOILEA HAMAL: E plin afară pe scară, nu mai poate să treacă nimeni pe acolo.
> DOMNUL: Şi curtea e plină. Şi strada e plină de mobile.
> PRIMUL HAMAL: Nu mai circulă nimeni în oraş, nici o maşină, străzile sunt pline de mobile..." (T II: 121)

Obiecte continuă să sosească, de data asta prin „plafonul rulant", până când „Noul Locatar este, astfel, complet zidit între mobile" (T II: 122). În acest moment, hamalii închid plafonul, nu înainte de a arunca un buchet de flori înăuntru şi de a închide lumina, în aşa fel încât finalul piesei este unul în care întunericul acaparează întregul spaţiu scenic[164].

Ceea ce frapează, în această piesă, este simplitatea acţiunii care e reductibilă la o singură *operaţiune* (admirabil teatralizată însă), aceea de umplere a spaţiului scenic în jurul centrului reprezentat de personajul principal. Această operaţiune este motivul pentru care exegeza ionesciană a ajuns la concluzii foarte clare (şi, în acelaşi timp, convergente) în

[164] „Pe scenă: întuneric total." (T II: 123)

ceea ce priveşte interpretarea acestei piese. Martin Esslin (Esslin 1977: 158) – de exemplu – formulează două ipoteze interdependente. Prima dintre ele este aceea care interpretează alegoric acţiunea întregii piese, echivalând-o cu „viaţa omului, goală la început, dar puţin câte puţin încărcată, după aceea, cu experienţe noi şi repetate sau cu amintiri", iar cea de-a doua aduce o nuanţare, vorbind despre piesă ca despre „o traducere în limbaj scenic a claustrofobiei – a sentimentului de a fi împresurat de o materie grea şi oprimantă – a angoasei de care suferă Ionesco" (*idem*). Atent la detalii (alura ceremonială, florile aruncate de hamali la plecare), L.C. Pronko (1963: 117) afirmă că:

> „Ceea ce vedem în realitate este înmormântarea unui om, nu lipsesc nici florile: înainte de a pleca, Primul Hamal urcă pe o scară pentru a privi în spaţiul dintre mobile, asigurându-se că Noul Locatar se simte bine, şi pentru a-i arunca nişte flori".

Sugestia rămâne însă apropiată de cea a lui Esslin, pentru că L.C. Pronko interpretează piesa în termenii unei echivalări a vieţii ca „trecere" treptată spre moarte.

Atenţi la aceste interpretări, Cl. Abastado (1971) şi J.H. Donnard (1966), privilegiind, în decupajul lor analitic, procedeul proliferării obiectelor şi „materialitatea" acestora, interpretează, oarecum ideologic (în termenii discursului critic al anilor 70), piesa, vorbind despre retrasarea unei istorii a civilizaţiei industriale (Donnard 1966: 108)[165] şi despre „o satiră a unui nou tip de sclavagism, consumerismul" (Abastado 1971: 117).

Tindem să dăm dreptate primului tip de interpretare, motivul fiind acela că transparenţa alegorică a piesei este realizată prin intermediul a ceea ce caracterizam a fi operaţiunea relativ simplă a acesteia: umplerea spaţiului scenic. Obiectele aduse pe scenă de cei doi hamali

[165] „Sub ochii noştri este rescrisă istoria civilizaţiei industriale. Mai întâi hamalii aduc, la intervale lungi, obiecte de dimensiuni mici, taburete şi vaze. Ori una dintre vaze, în aparenţă uşoară, este foarte greu de transportat. [...] Este, fără îndoială, o ţesătură dramatică elementară, destinată să provoace râsul prin intermediul unui efect de contrast. Totuşi, nu este o exagerare să vedem aici o semnificaţie alegorică. La începutul erei maşinilor, producţia, limitată, cerea din partea oamenilor o cheltuială de energie dureroasă şi disproporţionată."

nu sunt simple reprezentări ale materialităţii. Semnificaţiile acestora nu pot fi evaluate decât în relaţie cu centrul de greutate al piesei şi anume personajul Noului locatar. Toate aceste obiecte îi „aparţin" acestuia (sunt parte a „trecutului" său şi constituie, în economia piesei, dimensiunea „confortului" său), dar, în acelaşi timp, acumularea lor excesivă va face ca, la sfârşit, obiectele să fie acelea care îl vor „poseda" pe personaj. Curgerea lineară a piesei va construi, global, o imagine a *involuţiei* personajului. La începutul piesei, personajul central este cel care acţionează. Fermitatea calmă, care îi este atribuită în primele scene (cearta cu portăreasa sau coordonarea precisă a hamalilor), îl pun sub semnul unui statut de *actant*. Pe măsură ce piesa se desfăşoară sub ochii cititorului (spectatorului), statutul acestui personaj, se schimbă în acela de *pacient*. Toate forţele de semnificaţie activă ale piesei vor acţiona asupra acestui personaj inerţializându-l, transformându-l în obiect. Operaţia scenică simplă, de care vorbeam mai sus, devine, astfel, o penetrantă *imagine a aneantizării*. În acest sens putem vorbi despre piesa *Noul locatar* ca despre o *ilustrare alegorică* a ceea ce înseamnă viaţa ca transformare în materialitate inertă, ca sufocare, datorată bagajului rezidual al existenţei. În acest fel, alegoria morţii este nu numai transparentă, ci şi semnificativă, mergând înspre o dimensiune metafizică. Aşa cum spune R.C. Lamont, nuanţând interpretările anterioare ale piesei: „Piesa este o farsă metafizică despre moarte şi ceea ce înseamnă *a muri*...[s.n.]" (1993: 85)[166].

*

Am încercat, în analizele de mai sus, să decupăm liniile forţă ale poeticii dramatice ionesciene, modificate radical odată cu scrierea piesei *Victimele datoriei*. Prima observaţie care se impune este aceea a „dispariţiei" semnalelor de auto-reflexivitate, abundente în perioada anterioară. În fapt, acestea nu dispar întru totul, ci doar sunt „îngropate" adânc, într-o reţea de elemente imaginare transpuse într-o dinamică narativă (anecdotică) care transformă textul ionescian (şi, în consecinţă, spectacolul) într-un mecanism de producere a sensului. Astfel, textele ionesciene devin din ce în ce mai strâns structurate, cu toate că elementele imaginare rămân să fie de natura insolită cu care ne obişnuise şi teatrul anterior. Dar, spre deosebire de acesta, imaginarul

[166] „The play is a metaphysical farce about death and dying..."

insolit ionescian pierde din caracterul disonant precedent, fiind, în mod progresiv, determinat şi funcţionalizat, produsul fiind un decupaj destul de precis al nivelului semnificaţiei. Rezultatul este o funcţionare alegorică a teatrului ionescian, pusă în slujba unui *efort de ilustrare* semnificativ, care are relevanţa unei fantezii problematizatoare şi a unei lucidităţi ce diagnostichează.

O a doua observaţie, necesară vizualizării modificărilor în poetica ionesciană, este remarcarea impunerii prin conturare treptată (în trăsături din ce în ce mai accentuate) a unei teme noi, *tema morţii*. Această temă este legată, în mod evident, de tema *complexităţii sinelui*, loc de întâlnire a contradicţiilor fundamental umane, temă impusă cu forţă, odată cu *Victimele datoriei*. De fapt, legătura dintre aceste două dimensiuni tematice trebuie făcută pornind de la o a treia, intermediară şi potenţatoare, aceea a *eşecului*, care se află în imediata apropiere a semnificaţiilor alegorice ale eliberării din *Amedeu sau cum să te descotoroseşti*. Acolo, imaginea eşecului „mariajului" celor două personaje conturase, cu generozitate, posibilitatea de manifestare a imaginii exemplare a „zborului eliberator" al lui Amedeu. Aceasta din urmă, proiectată precis pe cadrele unei verticalităţi substanţializatoare, relua pozitiv, într-o manieră ce aminteşte utopiile lirice ale „conştiinţei" din poetica romantică, frânturi din imaginea complexităţii sinelui, construită odată cu personajul Choubert din *Victimele datoriei*. Dar dacă alegoria eliberării din *Amedeu*... se construia pe un traseu dinamic *eşec-eliberare*, în *Noul locatar* alegoria morţii era construită hiperbolic, în urma unei operaţiuni simple (aceea de umplere a spaţiului scenic), care configura într-un mod penetrant o imagine a aneantizării, trimiţând, în acelaşi timp, la o imagine a eşecului universal. Viaţa este un *inevitabil eşec*, o *experienţă a căderii*, pare să spună piesa *Noul locatar*, făcând loc, în spaţiul teatrului ionescian, unui puternic şi sugestiv filon existenţialist.

O partitură dual㠄: *Ucigaş fără simbrie*

Teatrul oniric al lui Ionesco se recomandă, în primul rând, prin infuzia de imagine biografică şi confesivă, dublată de o certă dimensiune emoţională. Vaste pasaje din piesele respective se pot studia plecând de la echivalenţa elementelor imaginare de aici şi din jurnale. Acest lucru a şi fost făcut, magistral de altfel, de P. Vernois (1972), în prima parte a monografiei închinate dramaturgului, acolo unde criticul observă o congruenţă arhetipală între personajele centrale ale pieselor şi figurile eului-narator din jurnale:

> „Ionesco povestindu-se (sic!) închină spre o para-biografie pentru a clarifica sursele unui antiteatru ale cărui postulate şi modalităţi de expresie apar atât de derutante ca şi confidenţele" (Vernois, 1972: 10).

În această perioadă, Ionesco îşi ia ca evidente pretexte elementele forţă ale unei biografii interioare, fantasmate. Iar dacă meta-(anti-) teatrului îi corespundea o „conştiinţă a meşteşugului teatral", putem spune, de-acum, că teatrului pe care l-am denumit, în demersul nostru, „alegoric", îi corespunde o „conştiinţă de sine", manifestată imaginar prin acele mişcări convulsive ale personajelor ce au semnificaţiile unei mirări de a exista (Choubert – *Victimele datoriei*), ale unei incompletitudini ori ale unui eşec, ale unei nevoi de evaziune (Amedeu) sau semnificaţiile destinului muritor al omului (Domnul – *Noul locatar*). Descoperind şi spectacularizând „conştiinţa de sine", Ionesco descoperă „conştiinţa" dorinţei şi a eşecului, o conştiinţă arhetipală a fericirii, dar, în acelaşi timp, şi o conştiinţă a „angoasei". Euforia este, inevitabil, contrabalansată de o presimţire a coşmarului. Eliberării, plinătăţii zborului, viziunilor luminoase (*Amedeu sau cum să te descotoroseşti*, *Pietonul aerului*) li se contrapune, imediat, întunericul nopţii, devenit materie (*Pietonul Aerului*, *Noul locatar*). Astfel, putem considera, în ultimă instanţă, teatrul oniric al lui Ionesco, mai degrabă reprezentarea caleidoscopică a unei confruntări arhetipale între lumină şi întuneric, între bine şi rău, între viaţă şi moarte.

Din aceste motive, *Ucigaş fără simbrie*, piesa din 1957, ce urmează, în cronologia operei ionesciene, pieselor *Noul locatar* (1953)[167] şi *Improvizaţie la Alma* (1955), aparţine aceleiaşi confruntări de dimensiuni arhetipale. Situarea piesei în apropierea *Improvizaţiei la Alma* este sugestivă căci, ne amintim, acolo Ionesco îşi vede propriul teatru ca pe o *mărturie autentică a unei aventuri subterane*, *expresie a unor angoase*, *visuri şi dorinţe ce fac parte din moştenirea ancestrală a omului* (*v. supra*, cap. IV). Aceste afirmaţii de artă poetică, având o natură onirică, făcuseră, în acelaşi timp, obiectul multor intervenţii ale autorului în presa vremii din jurul anului 1955, intervenţii glosate apoi în *Note şi contranote*.

Piesa este, la rândul ei, o spectacularizare, de natură alegorică, a „conştiinţei de sine" ionesciene, la care se adaugă însă o importantă dimensiune existenţială şi de critică socială, ceea ce face ca *Ucigaş fără simbrie* să pară a ieşi, totuşi, din „tiparele onirice" ale pieselor anterioare. Construcţia e lineară şi determinările elementelor imaginare de-a lungul episoadelor piesei fac ca poetica alegorică să se manifeste la fel de pregnant ca mai înainte.

Piesa începe cu descrierea detaliată a decorului conceput mai degrabă ca un joc de lumini „strălucitoare şi profunde", care să creeze spectatorilor „o impresie de linişte stranie" (T II: 223). Acest joc de lumini reprezintă necesara pregătire a primului episod al piesei, care îi are în centru pe Bérenger şi pe Arhitect, iar ca spaţiu de desfăşurare – ceea ce vom afla că este Oraşul luminos. Caracterizat de uimirea entuziastă a lui Bérenger drept „oraş surâzător", plin de lumină, calm, bucurie, Oraşul luminos pare a fi *utopia* însăşi, o utopie construită, va spune Arhitectul, ca o „minune a tehnicii" (T II: 228), mai aproape de miraj decât de realitate, o utopie a suprafeţelor, pe care Bérenger o dezvăluie ca fiind perfect compatibilă cu propria sa *utopie interioară*:

> „BÉRENGER: [...] Ştiţi, am aşa o mare nevoie de altă viaţă, de o viaţă nouă. De un cadru nou, de un alt decor, alt peisaj. O să credeţi că asta-i o bagatelă şi că... a avea bani, de exemplu...

[167] Piesa este scrisă efectiv în 1957, dar la baza acesteia stă nuvela *La photo du colonel*, scrisă şi publicată în 1955, această datare cronologică fiind semnificativă în ceea priveşte coerenţa preocupărilor ionesciene ale acestei perioade.

ARHITECTUL: Ba nu, nicidecum...

BÉRENGER: Ba da, ba da, sunteţi dumneavoastră prea politicos... Dar un decor, asta înseamnă ceva superficial, vreun estetism gol, dacă nu este vorba, cum să spun, de un decor, de o ambianţă care să corespundă unei nevoi interioare, care ar fi... într-un fel...

ARHITECTUL: Înţeleg, înţeleg...

BÉRENGER: ... ţâşnirea, proiecţia, prelungirea universului lăuntric." (T II: 229)

În fapt, Bérenger este, prin aceste replici ale sale, legat de o intensă dorinţă de fericire, de o nevoie de lumină şi serenitate, care ar putea oricând trimite la imaginea culturală a nostalgiei viziunii paradisiace. Acest fapt se observă cu atât mai mult la mijlocul actului I, acolo unde replicile celor două personaje sunt construite antitetic: cele ale lui Bérenger, ample şi exuberante, dau glas unui lirism exultant, nostalgic, recuperator, iar cele ale Arhitectului, scurte şi seci, unei răceli profesionale ce conotează şi un simţ al preciziei şi acţiunii (T II: 230):

„BÉRENGER: Nu ştiu dacă lirismul meu e pe gustul dumneavoastră.

ARHITECTUL (*sec*): Da, cum să nu.

BÉRENGER: Aşa. Deci: aveam odinioară în mine acel focar puternic de căldură interioară împotriva căruia frigul nu avea nici o putere. O tinereţe, o primăvară pe care toamnele n-o puteau atinge. O lumină strălucitoare, izvoare de bucurie luminoasă, pe care le credeam inepuizabile. Nu fericire, ci, aşa cum am spus, bucurie, o stare de încântare care mă ajuta să exist... (*Sună telefonul din buzunarul Arhitectului*.)... Era o energie uriaşă... Un elan... aşa ceva trebuie să fie elanul vital, nu-i aşa?..."

Prilejuit de contemplarea Oraşului luminos, discursul personajului Bérenger este centrat pe dimensiunea nostalgică, izotopiile semantice conturând, aici şi în replicile care vor urma, o antinomie evidentă *început-sfârşit* (tinereţe, izvor, primăvară, lumină, bucurie, căldură, elan vital / „amurg nesfârşit", tristeţe, „noiembrie perpetuu" etc.). Personajul Arhitectului, la rândul său, întăreşte seria antinomică a replicilor lui Bérenger prin răceala seacă a replicilor sale, fiind primul dintre semnalele de disonanţă ale piesei. Începută în cadrele figurative ale unei utopii feerice, piesa va evolua treptat înspre angoasa coşmarului.

Într-un studiu introductiv la o primă editare în românește a teatrului lui Ionesco, Gelu Ionescu (1970), „căutând elementele permanente, structurale" ale acestuia, observă faptul că o parte importantă a pieselor „se desfăşoară după un scenariu aproape fix[168]" (p. XIV), ce are relevanţa unui adevărat „mecanism dramatic" (p. XV). Exegetul descrie acest scenariu prin extragerea unei sintaxe narative cu valenţe arhetipale[169]: echilibru iniţial precar – apariţia anomaliei – anomalia „devine o realitate scenică presantă", devine sistem şi agresiune – „agresiunea se instaurează imediat ca un mecanism ce funcţionează fără greş, fără oprire, fără amânare", „un mecanism care nu se defineşte decât prin perfecţiunea funcţionării progresive şi prin eficienţa sa" (p. XVI) – „desfăşurarea implacabilă a mecanismului invadant" – personajele faţă în faţă cu „mecanismul". Există, într-adevăr, posibilitatea de a decupa un astfel de scenariu arhetipal într-o parte semnificativă a pieselor. Însă trebuie făcută o precizare de nuanţă. Dinamica *echilibru-anomalie* este explicabilă în orice construcţie anecdotică pentru că, în general, orice potenţială poveste are „nevoie" de punerea în criză a unui echilibru iniţial. De aceea credem că observaţia lui G. Ionescu ar trebui raportată mai degrabă la teatrul *alegoric* ionescian, acolo unde gradul de narativizare şi structurare actanţială este mai evident.

În *Ucigaş fără simbrie*, acest scenariu funcţionează perfect, momentele structurale ale acţiunii putând fi urmărite fără nici o forţare în limitele descrierii exegetului. Anomalia este reprezentată de un „ucigaş fără simbrie" care omoară prin înec victimele, atrăgându-le cu ajutorul unei bizare „fotografii a colonelului" la marginea unui bazin din centrul Oraşului luminos. La început „ucigaşul" este mai mult o imagine decât un personaj, introducerea acestuia în structura acţiunii piesei fiind făcută treptat, potrivit unei bine dozate tehnici a suspansului. Anunţat iniţial de violenţe minore (o piatră aruncată, un glonţ rătăcit), apoi de imagini ale crimelor (Dany, înecaţii din bazin), imaginea ucigaşului va căpăta contur din ce în ce mai apăsat, devenind centrul de greutate al piesei şi principalul element al structurării, prin contrast şi interacţiune, a semnificaţiei personajului Bérenger, important pentru

[168] Criticul notează că ideea de scenariu trebuie înţeleasă ca un fel de structură, ca descriere a unui posibil model, şi nu ca o reţetă.

[169] Gelu Ionescu subliniază, în demersul său, faptul că „Ionescu (sic!) propune o situaţie arhetipală" (p. XVII).

piesă, dar şi pentru ansamblul dramaturgiei ionesciene. Acesta devine, din personajul liric şi emfatic de la început, un personaj tragic, creionat într-o situaţie limită. „Visul utopic" al interiorităţii sale, exteriorizat în exaltările perfecţiunii Oraşului luminos, se transformă în „lamentaţie", „angoasă", dar şi în „determinare de a acţiona", în timp ce Arhitectul, creatorul oraşului, pare neclintit în hotărârea sa de a nu face nimic:

> „BÉRENGER (*se ridică brusc*): Nu se mai poate. Asta nu poate să rămână aşa! Nu mai merge! Nu se mai poate!
> ARHITECTUL: Liniştiţi-vă! Toţi suntem muritori. Nu mai complicaţi desfăşurarea anchetei!
> BÉRENGER (*iese în fugă, trântind uşa imaginară a restaurantului*): N-o să-i meargă! Trebuie făcut ceva! Trebuie, trebuie, trebuie!" (T II: 248)

De fapt, în aceste imagini fulgurante ale sfârşitului actului I, asistăm la naşterea unui „erou" (Bérenger), dar şi la lansarea unei *acuzaţii* la adresa unei „umanităţii care şi-a uitat menirea". Vom întâlni personajul şi în *Rinocerii*, *Regele moare* sau *Pietonul aerului*, fiind vorba nu numai de acelaşi nume, ci şi de o similară structurare a atributelor sale actanţiale. Niciodată, până în momentul acesta, teatrul ionescian nu mai colorase astfel un personaj. Bérenger este, deja, în această piesă, semantizat pozitiv prin ceea ce i se atribuie: speranţă, încredere în acţiune şi în valorile umane, valorizare care se va putea observa mai ales în finalul piesei *Rinocerii*, dar şi în *Pietonul aerului*. Rosette C. Lamont (1993: 125) are, probabil, dreptate atunci când consideră că Bérenger este „eul care mărturiseşte al lui Ionesco (*Ionesco's witnessing self*)"[170]. Într-adevăr, ţinând seama de faptul că acest personaj este construit, încă din *Ucigaş fără simbrie*, ca o entitate structurală independentă, separată de „social" prin „nevoia" de acţiune, putem spune că Bérenger este o revelatorie imagine a nevoii de atitudine, integrând, aici, mărturia, dar şi acţiunea. O imagine don-quijotescă, prin excelenţă, aşa cum subliniază Laura Pavel, care vede aici „întruparea *eroului* [s.a.] melodramatic *sui-generis* [s.a.], înzestrat, în naivitatea sa, cu toate frumoasele şi

[170] Laura Pavel (2002: 158) observă acelaşi lucru când scrie că „Bérenger are un statut nu doar ficţional ci şi parţial autobiografic, el confirmând câteva dintre opiniile ionesciene despre curajul de a te *însingura* [s.a.] şi a te situa în răspăr cu istoria."

demodatele clişee comportamentale pe care le presupune acest statut" (Pavel, 2002: 158).

Ceea ce, la nivelul construcţiei personajului Bérenger, pare la prima vedere o caricatură a umanismului tradiţional este, de fapt, o reconsiderare austeră a unei pasiuni a luptei împotriva tuturor, pe care scriitorul o practicase încă din tinereţe, pasiune întemeietoare a responsabilităţii etice. În acest sens, Bérenger este construit nu ca psihologie, ci ca abstracţiune a autenticităţii existenţiale (dovadă este dimensiunea patetică a lirismului său de la începutul piesei), precum şi ca abstracţiune a nevoii de atitudine etică (hotărârea de a lupta împotriva Ucigaşului). Poetica alegorică a piesei insistă asupra elementelor forţă ale atributelor personajului, lăsând în umbră motivaţiile de natură psihologică şi eventuala cauzalitate a acţiunilor sale. Spunând mai sus că Bérenger este o abstracţiune a autenticităţii existenţiale, comiteam un oximoron voit ce avea rolul de a afirma, încă o dată, structurarea puternică a semnificaţiilor imaginilor centrale ale piesei şi direcţionarea lor alegorică înspre concept. Dar, pentru a face acest lucru, Ionesco trebuie să de-realizeze acţiunea. Din această cauză, piesa este o acumulare graduală şi „consecventă" de inconsistenţe în construcţie. Amintind câteva rememorăm, în acelaşi timp, atât un procedeu descoperit de Ionesco în perioada meta-teatrală, cât şi o tehnică specifică a abstractizării, caracteristică perioadei alegorice: „logodna" cu Dany, conversaţia cu prietenul Edouard din actul al II-lea, unde Bérenger află de faptul că toţi, în afară de el, ştiu despre existenţa „ucigaşului", descoperirea şi pierderea servietei cu dovezile privind identitatea acestuia etc.

Cât despre semnificaţiile imaginilor centrale, acestea pot fi vizualizate sub forma unui *triunghi conflictual* cu valenţe simbolice. Dacă Bérenger este imaginea cu valoare de simbol al umanităţii, imaginea „Ucigaşului" se află la polul opus. Antinomia dintre cele două imagini se manifestă atât în ceea ce priveşte Oraşul Radios, cât şi în ceea ce priveşte lumea din afara acestuia şi este pusă în valoare de cel de-al treilea element al triunghiului: *Alteritatea*.

Imaginea alterităţii este construită în piesă într-o manieră punctiformă ca o sumă a personajelor auxiliare care „locuiesc" spaţiul

ficţional dintre polii antinomici ai acţiunii (Bérenger – Ucigaşul). Funcţionalitatea lor, în perimetrul acţiunii, este diversă, dar toate aceste personaje au cel puţin o trăsătură comună în relaţia cu firul principal al acţiunii: dezinteresarea faţă de ucigaş şi victimele sale. Arhitectul nu „arată" interes decât pentru „creaţia" sa, Oraşul luminos, Edouard este construit în cadrele unui egoism „bolnav", Coana Pipa şi „gâştele" sale sunt construite ca vagi imagini ale narcisismului retoric, politizat şi dezinteresat de „real", în timp ce poliţiştii sau portăreasa sunt reprezentaţi în cadrele caricaturale ale semnificaţiilor profesiilor pe care le reprezintă. În acest fel, personajul Edouard este poate cel mai semnificativ purtător de cuvânt al ceea ce am vrea să denumim imaginea alterităţii în *Ucigaş fără simbrie*. Purtătorul dovezilor privind identitatea „ucigaşului", prieten al lui Bérenger, „bolnav", „neîndemânatic" şi „apatic", abia mişcat de hotărârea de a acţiona a acestuia, este destul de sugestiv construit în cadrele unui „individualism" sterp, neputincios şi fără responsabilitate. De fapt, ceea ce face diferenţa între personajele „episodice" ale piesei şi personajul central este tocmai ideea de *responsabilitate*, idee pe care piesa o leagă puternic şi fără jumătăţi de măsură de Bérenger, prin construcţia unei *imagini a alterităţii* lipsită de o astfel de *responsabilitate*.

Această acumulare antitetică de semnificaţii a făcut posibilă, încă de la început, identificarea în piesă a unei puternice teme sociale. Jacques Lemarchand denumea piesa o „simfonie dramatică", precizând că „tema *Ucigaşului fără simbrie* este aceea a lipsei de responsabilitate a societăţii faţă de prezenţa răului în mijlocul său, un rău care tinde să-i distrugă însăşi construcţia[171]". Această caracterizare porneşte în mod evident de la acea structură triunghiulară, pe care am enunţat-o mai devreme (Bérenger – Alteritatea – Ucigaşul), dar merită a fi nuanţată pentru a vedea dimensiunile complexe ale referinţelor pe care le concentrează aici dramaturgul.

O astfel de discuţie despre semnificaţiile structurii triunghiulare ale piesei nu poate pleca decât de la imaginea ucigaşului şi de la episodul final al piesei, acolo unde aceasta este materializată. Aici, didascaliile îl reprezintă pe Bérenger rămânând singur, într-un decor plin de obscuritate, în care un joc particular de lumini va construi o

[171] „Le Figaro Littéraire" (3/7/59, *apud* Lamont, 1993: 126).

subliniere pur teatrală (non-verbală) a vidului, singurătăţii şi neliniştii crescânde a personajului:

> „*Regizorul, scenograful, maistrul de lumini vor trebui să sublinieze cât mai puternic singurătatea personajului, vidul care-l înconjoară, pustiul oraşului, al străzii.* […]
> [Bérenger] *va avansa cu precauţie, privind în toate părţile. În cele din urmă, totuşi, spre sfârşitul actului, atunci când apare ultimul personaj (sau când acesta se va face auzit din culise), Bérenger va fi luat prin surprindere: personajul respectiv trebuie deci să apară exact când Bérenger se uită în altă parte. Totodată, noua apariţie trebuie pregătită de Bérenger însuşi: apropierea, presimţirea apariţiei aceluia trebuie să devină iminentă paralel cu sporita nelinişte a lui Bérenger."* (T II: 275)

Toate aceste sublinieri arată un Bérenger din ce în ce mai şovăitor în ceea ce priveşte dorinţa sa de acţiona, şovăială care îl duce pe personaj până în punctul renunţării, dar, în chiar acelaşi moment, îşi face apariţia Ucigaşul:

> „BÉRENGER: [...] Nu trebuie să mă las! (*Se opreşte*.) Nu. Nu. Nu-i nevoie. Oricum, voi ajunge prea târziu. (*Mai face încă doi, trei paşi înainte*.) De fapt, după câte s-au întâmplat, câteva victime în plus nici nu mai înseamnă mare lucru!... O să mergem mâine. Mă duc mâine împreună cu Edouard. (*Strigă spre dreapta.*) Edouard! Edouard!
> ECOUL: E... ard... E... ard.
> BÉRENGER: Nu mai vine. N-are rost să-l mai strig. E prea târziu (*Se uită la ceas*.) Mi-a stat ceasul (*Se întoarce*.) Unde-o fi drumul spre casă? Măcar să mă văd acasă! Pe-acolo! (*Se întoarce repede şi dintr-o dată îl vede în faţa lui pe Ucigaş.*) Ah!..." (T II: 276)

Ceea ce urmează, de aici încolo, este un lung monolog al lui Bérenger, construit pe dimensiunea unui joc al posibilelor *justificări* ale acţiunilor „criminale" ale Ucigaşului, care, prin intermediul didascaliilor, ne este prezentat ca apropiindu-se de acesta într-o mişcare implacabilă, cu un rânjet imobil:

> „*Ucigaşul râneşte şi ridică uşor din umeri. Bérenger trebuie să fie patetic şi naiv, destul de ridicol. Jocul său trebuie să fie deopotrivă grotesc şi sincer, derizoriu şi patetic. Elocvenţa lui trebuie să sublinieze argumentele întristător de inutile şi perimate pe care debitează*." (T II: 278)

Trebuie, în acest moment, să remarcăm o diferenţă notabilă între nuvela *La Photo du Colonel*, „ciorna" pur narativă a piesei, şi aceasta din urmă. Acolo, Bérenger nu i se adresează ucigaşului, convins fiind că raţiunea este inutilă. Aici, dimpotrivă, discursul „raţional" al personajului, în fapt o analiză a cauzelor, este abundent şi motivant pentru semnificaţia imaginii Ucigaşului. Umanismul lui Bérenger vrea să înţeleagă motivele crimei. Pesimismul, nihilismul, anarhismul, idealismul, voinţa de a salva o lume condamnată la suferinţă, ura iraţională, interesul chiar sunt variate explicaţii pentru o singură acţiune: *crima*.

Acest tensionat joc al „argumentelor" cărora le dă glas Bérenger este construit dintr-o lungă enumerare a posibilelor discursuri justificative, legate mai mult sau mai puţin direct de tragediile colective ale umanităţii din secolului al XX-lea. Aşa cum spune R.C. Lamont, „în monologul final al piesei, Bérenger psihanalizează în acelaşi timp societatea şi pe sine" (1993: 134). Sunt aici amestecate diversele justificări ale crimelor care au îndoliat societatea modernă, Ionesco părând că, în aceste pagini, îşi descarcă tot dispreţul faţă de ideologiile criminale, pe care le consideră responsabile de suferinţele omului. Acest dispreţ este însă doar o mică parte a semnificaţiilor pe care finalul piesei le poartă. Nici unul dintre motivele enumerate nu se dovedeşte adevărat căci ceea ce nu are, în ochii dramaturgului, nici o *justificare raţională* este *moartea*. Titlul însuşi este semnificativ în acest sens. Referinţa lui directă este sintagma franţuzească „tueur à gages" (ucigaş plătit) şi semnificaţia cea mai pertinentă este aceea că moartea este „ucigaşul fără simbrie" şi fără *justificare*, pedeapsa nemiloasă şi de neîmblânzit a fiecăruia dintre oameni. În finalul piesei, Bérenger nu poate face altceva decât să se resemneze:

> „Oh... slabe sunt puterile mele în faţa neclintirii tale, în faţa cruzimii tale nemăsurate! [...] Doamne Dumnezeule, nu se

poate face nimic!... Dar de ce?... de ce?...
În timp ce ucigaşul se apropie mereu de el..." (T II: 284)

Echivalarea imaginii Ucigaşului cu imaginea morţii este, în exegeza piesei, o referinţă obligatorie, chiar dacă, de cele mai multe ori, piesa este interpretată mai degrabă ca o satiră pur socială, sau ca o alegorie politică. Preferinţa interpretativă pentru dimensiunea politică sau socială a piesei reprezintă preferinţa critică pentru personajul Bérenger, decupat în limitele stricte ale umanismului său militant. Piesa, e adevărat, conţine piste clare care trimit înspre această abordare, dar, dacă observăm dinamica acesteia, care merge de la utopie la coşmar, dacă observăm transformările de tonalitate, destrămarea „lumii" şi a personajelor, traseul arhetipal care opune utopia luminoasă a primelor tablouri şi angoasa finalului, dacă observăm chiar antiteza dintre militantismul intens al personajului principal, de-a lungul celei mai mari părţi a acţiunii, şi resemnarea sa finală, putem spune că piesa traduce în primul rând „o experienţă existenţială, cea a căderii" (Abastado 1971:136-137):

> „Mişcarea dramatică este esenţială pentru semnificaţia piesei. Aceasta exprimă pierderea progresivă a stării de graţie, scufundarea într-o realitate destrămată, omul izgonit din paradis. Aceasta este dimensiunea ontologică a piesei *Ucigaş fără simbrie*."

În fapt, aşa cum dramaturgul însuşi mărturiseşte, în convorbirile cu Claude Bonnefoy, piesa transpune în termeni imaginari şi spectaculari „căderea existenţială", imaginea arhetipală a „păcatului originar", dar şi „pierderea facultăţi de a se minuna a omului, uitarea, scleroza obişnuinţelor" (*Între viaţă şi vis*, 1999: 35). Ionesco dramatizează, aici, în interpretare liberă, prin intermediul unei strict determinate imagini a morţii, o temă majoră a existenţialismului european, aceea a fragilităţii fiinţei care constă în conştiinţa precarităţii existenţei umane şi recunoaşterea ritmului său esenţial, acela al crizei şi angoasei (*v. supra*, cap. III).

Oricum, o privire de ansamblu asupra piesei face posibilă distincţia a două filiere majore pe care aceasta le conţine. Prima, vizibilă pornind de la o penetrantă imagine a morţii şi a angoasei, este cea existenţială,

pe care Ionesco o va relua, în manieră lirică, în piesa *Regele moare*, iar a doua, observabilă pornind de la antiteza între imaginea lui Bérenger şi cea a Alterităţii, este cea de critică socială, pe care teatrul ionescian o va aprofunda odată cu piesa *Rinocerii*. Privită în acest mod, *Ucigaş fără simbrie* este, mai degrabă, o partitură tematică dual㠹 piesele care vor urma în cronologia teatrului ionescian nefiind altceva decât două posibile orchestrări.

*

Interpretarea de coloratură existenţială din *Ucigaş fără simbrie* este uşor de evidenţiat mai ales pornind de la privilegierea uneia dintre laturile structurii triunghiulare, de care vorbeam atunci când analizam piesa, şi anume aceea care leagă figura personajului Bérenger de imaginea „ucigaşului fără simbrie". Interacţiunea acestor două imagini dădea piesei o coloratură tragică şi permitea decelarea unei emotivităţi autentice a angoasei în faţa morţii, o emotivitate care reprezintă şi punctul forte al piesei dincolo de ceea ce poetica alegorică a acesteia propunea ca fiind o imagine a „absurdităţii morţii".

Regele moare, scrisă imediat după *Rinocerii* şi *Pietonul Aerului*, este cea mai fidelă, dar şi cea mai spectaculoasă reluare a tematicii morţii, care se instituie ca dominantă începând cu *Noul Locatar* şi *Ucigaş fără simbrie*, fiind piesa care duce această emotivitate la cea mai penetrantă expresie. Această imagine spectaculoasă a morţii şi gradul intens de emotivitate îl vor impresiona pe unul dintre criticii acerbi ai teatrului ionescian, J.J. Gautier, care va scrie într-o cronică ocazionată de un spectacol cu *Regele moare*:

> „Da, o spun răspicat şi o repet: este o piesă umană, densă, construită, scrisă, plină de poezie; este o operă sfâşietoare şi în acelaşi timp comică. Este o tragi-comedie shakespeariană". („Le Figaro", 7.XII.1966, *apud* Abastado 1971: 169)

Particularitatea acesteia este dată, în primul rând, de ritmul specific al ficţiunii, unul ceremonial, care are în centru un personaj „murind", „regele" Bérenger I, şi ca fundal un univers („regatul") care se dezmembrează odată cu fiecare replică. Totul se prăbuşeşte. Prima scenă ne înfăţişează, printr-un set de elemente verbale şi non-verbale, pământurile care se cutremură făcând munţii să se scufunde, soarele care

întârzie să se ridice pe cer şi care îşi pierde din energia sa, „teritoriul" regatului care se micşorează şi se depopulează, clădirile – chiar palatul regal – care se prăbuşesc, sala tronului, figurată în spaţiul scenic al piesei, care este năpădită de praf şi de pânze de păianjen, semne clare ale degradării. Apariţia regelui acestui „regat" aflat la o oră apocaliptică, imagine demnă de milă, hotărât să-şi administreze „domeniul", nu poate schimba nimic din dinamica aneantizatoare reprezentată la începutul piesei. Ba, mai mult, Bérenger însuşi devine elementul aflat în chiar centrul acestei aneantizări: trebuie să moară şi moartea lui este anunţată pentru „sfârşitul spectacolului".

Există câteva lucruri remarcabile în *Regele moare*, care fac ca piesa să fie una dintre cele mai apreciate de critică. Dincolo de gândul obsedant al morţii, care acaparase câmpul tematic al teatrului ionescian de mai înainte, există aici un ritm ceremonial, ritual, atent construit prin intermediul a ceea ce am putea denumi, odată cu Cl. Abastado (1971: 172) un soi de „scriitură concertată". În al doilea rând, putem remarca un spectacol de emotivitate lirică, care trimite piesa înspre un spaţiu insolit, acela al teatralităţii lirice. Aceste lucruri au făcut ca exegeza să considere piesa ca fiind „cea mai clasică a lui Ionesco" (Abastado: 1971: 169), „unul dintre marile poeme scenice asupra decăderii şi morţii" (Lamont, 1993: 149). De fapt, structura „clasică" a *Regelui moare* este dată de atenţia acordată construcţiei imaginilor care „concretizează" procesualitatea, altfel paradoxală, a morţii:

> „Urmărind principiile dramaturgiei sale, Ionesco a vrut să «concretizeze» moartea lui Bérenger; în acelaşi timp, dintr-o lovitură, a dat dimensiuni tragice acestui adevăr banal: când un om încetează să mai trăiască, el duce cu sine în mormânt lumea, adică imaginea *sa* [s.a.] despre lume; lumina pe care o vedea se stinge odată cu el, puterea sa asupra fiinţelor şi lucrurilor piere". (Donnard, 1966: 167)

Efortul de „concretizare" este el însuşi paradoxal, fiind rezultatul unei construcţii care, în ciuda rigurozităţii ansamblului imaginar al elementelor scenice, dar şi a acţiunii, reuşeşte să fie colorată în tonurile vii ale emotivităţii. Moartea nu mai e imaginată, ca în *Ucigaş fără simbrie*, printr-o figură „absurdă", care invadează lumea omului, ci este imaginată ca fatalitate procesuală ce limitează şi constrânge. De

aceea, antitezele stridente din prima piesă sunt părăsite în favoarea unei mişcări graduale de reducţie a universului imaginar al piesei la dimensiunile punctiforme ale centrului figurat de personajul Bérenger. Lumea, reprezentată prin intermediul decorului care se prăbuşeşte şi prin personajele imaginate ca gravitând în jurul „regelui care moare", reprezintă semne şi funcţii care nu există decât în relaţie cu Bérenger, acesta fiind construit ca o mască lirică ce imprimă piesei un registru intensiv. De aceea, piesa impune ceea ce am putea caracteriza ca fiind o *definiţie a morţii*: când moare un om moare o întreagă lume al cărei centru, sens şi „valoare" este acel om. Nicolae Steinhardt reuşea să exprime foarte riguros acest lucru într-un fragment eseistic care se referea tocmai la *Regele moare*:

> „Tema (învăţătura) dramei: odată cu decesul fiecărui om piere întreaga lume. De câte ori îşi dă o fiinţă sufletul de tot atâtea ori se des-fiinţează [sic!] şi decorul întreg: dispare un punct de vedere, o perspectivă, un receptor, un ciob de oglindă reflectantă. Minusculă, infimă suprafaţă mirabilă, dar şi vie, în stare a duce cu ea în neorganic un anume tablou inteligibil al universului." (Steinhardt, 2000: 39).

Rinocerii: între alegorie politică şi manifest personalist

Orchestrare a unei intuiţii vag exprimate în *Ucigaş fără simbrie*, *Rinocerii* (1958) este piesa succesului incontestabil al teatrului ionescian. Succesul este explicabil, în acelaşi timp, atât prin claritatea fabulei, cât şi prin implicarea tematică a piesei care este foarte aproape de o dimensiune politică şi socială. Structura acţiunii este uşor de descris în termenii metamorfozei unui spaţiu şi ai configurării în trepte a unei antiteze stridente, oferită ca imagine finală a piesei. Povestea este simplă: un orăşel liniştit, mediocru chiar, devine terenul unei epidemii de „rinocerită" care face ca toţi „locuitorii" acelui spaţiu, cu excepţia unuia singur, Bérenger, să se transforme în rinoceri. Se poate observa reluarea aici a unei laturi a structurii triunghiulare a acţiunii din *Ucigaş*

fără simbrie, aceea care elaborează o analiză a relaţiei Bérenger-Alteritate. De data aceasta însă imaginea Alterităţii este suprapusă pe o semnificaţie a răului social, care preia atributele imaginii „Ucigaşului" din piesa anterioară. În acelaşi timp, personajul central este conturat evolutiv înspre pozitivitatea unei atitudini „hotărâte" de luptă împotriva acestui „rău" social.

Discuţiile critice au fost purtate în jurul unei teme principale, *metamorfoza*, care nu era chiar neobişnuită în literatura europeană a vremii[172], dar şi în jurul comentariilor confesive ale dramaturgului care au făcut posibilă relaţionarea directă a piesei cu întâmplări din istoria recentă a Europei.

Din acest punct de vedere, piesa este rodul a două experienţe personale ale autorului: una livrescă şi una autobiografică, ambele subsumate însă dimensiunii istorice recente. Cea livrescă îi este datorată lui Denis de Rougemont, care povesteşte într-unul dintre eseurile sale o întâmplare reală pe care o trăise în 1938, pe când se afla în mijlocul unei manifestaţii naziste, la Nürenberg. Scriitorul elveţian transcrie experienţa depersonalizatoare simţită în mijlocul unei mulţimi isterizate de apariţia lui Hitler, „Oroarea Sacră". Cuvintele cu care este caracterizată această experienţă, atât la Denis de Rougemont, cât şi în re-transcrierea lui Ionesco, sunt legate de magia unei alchimii colective prin care miile de indivizi sunt transformaţi într-una şi aceeaşi masă informă, într-o hidră cu mii de capete. Ionesco mărturiseşte în *Note şi Contranote* (pp. 208-209 – mărturisirea este datată noiembrie 1960), că acesta este punctul de plecare al scrierii piesei, dar într-o convorbire (tot din iarna lui 1960) cu R.C. Lamont (1993: 137-138), această experienţă livrescă este legată de o a doua, autobiografică:

> „Eroul meu [Bérenger – n.n.], dacă poate fi numit aşa, nu este atât un anti-erou, cât un erou împotriva lui însuşi. Trebuie să mergem înapoi în timpul în care eram tânăr în România. Am fost uimit să fiu martorul totalei convertiri la fascism a tuturor celor din jurul meu. Nu s-a întâmplat peste noapte, bineînţeles, ci a fost un proces treptat. Încetul cu încetul toţi – profesioniştii, intelectualii, aşa-zişii liberali – au găsit suficiente motive să se

[172] Analogia cu *Metamorfoza* lui F. Kafka fiind, astfel, inevitabilă (cf. Abastado, 1971: 144).

> alături partidului la putere. Te întâlneai cu un vechi prieten şi dintr-o dată, chiar sub ochii tăi, începea să se metamorfozeze. Era ca şi cum mânuşile sale deveneau labe de animal, pantofii copite. Nu mai puteai sta de vorbă inteligibil cu el pentru că nu mai era o fiinţă umană raţională. Şi totuşi, erau dintre cei care îşi justificau raţional transformarea cameleonică, oameni ca tatăl meu. Pregătirea sa juridică îi permitea să-şi justifice toate schimbările de crez. Era un hegelian instinctual. Pentru el Istoria era Adevărul şi Adevărul Istorie. Am plecat de acasă cât de repede am putut, dar rămâneau colegii de la liceul unde predam, prietenii mei literari şi cunoştinţele. Toţi înghiţiseră propaganda lui Codreanu. Mai târziu şi-au transferat credinţa aliatului lui Hitler, Antonescu. Am putut vedea sloganurile pe ziduri: urma să rămân singur cu opiniile mele. Simţeam adesea că eram ultima fiinţă umană rămasă în lume printre creaturi de altă speţă. Nu că aş fi aparţinut unei specii sau rase superioare, dar o stranie responsabilitate mi-a căzut pe umeri, mie, cea mai insignifiantă dintre creaturi, aceea de a rămâne cine eram, un om. Era înfricoşător să mă gândesc că depindea de mine să fac ceva, să fac *totul* [s.a.]. Doar făcând apel la umanitatea mea am putut opta pentru ceva atât de dificil, pentru ceva atât de greu de trăit. Aceasta este, cred, condiţia şi privilegiul unui erou modern. Puterea sa izvorăşte din ceea ce de obicei este luat ca slăbiciune. În primele mele notiţe de jurnal, scrise pe când eram încă în România, spuneam că în jurul meu oamenii erau metamorfozaţi în animale, în rinoceri. Am uitat aceste note mâzgălite într-un caiet vechi. După ce am terminat povestirea pe baza căreia este scrisă piesa, s-a întâmplat să dau peste acestea. Am fost surprins să descopăr că imaginea centrală îmi venise în minte încă din 1940.[173]”

Transcrierea acestor două experienţe care stau la baza povestirii şi piesei reprezintă şi motivul cel mai direct al succesului imediat şi incontestabil al *Rinocerilor* şi, odată cu aceasta, al teatrului ionescian, pentru că ele au permis citirea piesei ca o alegorie a strivirii umanităţii sub tăvălugul totalitar al ideologiilor de extremă dreapta. Să nu uităm că ne aflăm într-o epocă în care inteligenţia este, mai degrabă, promotoarea unei politici de stânga şi admiratoarea a ceea ce abia mai târziu vor fi denumite totalitarisme de stânga (cazul Sartre este cel mai

[173] O mărturisire asemănătoare va fi făcută şi în *Prezent trecut, trecut prezent*, jurnal publicat în 1968.

celebru), epocă în care demonizarea unei ideologii de extremă dreapta era prima poartă a succesului. De aceea, Ionesco, dând aceste explicaţii, se grăbeşte să deschidă interpretările spre un spaţiu general, acela al criticii oricărei ideologii:

> „*Rinocerii* este fără îndoială, o piesă antinazistă, dar ea este, mai ales şi o piesă împotriva isteriilor colective şi a epidemiilor ce se ascund sub acoperirea raţiunii şi a ideilor, dar care nu sunt mai puţin nişte grave boli colective, pentru care ideologiile nu sunt decât alibiuri: dacă ne dăm seama că istoria o ia razna, că minciunile propagandelor vin să mascheze contradicţiile dintre fapte şi ideologiile care le susţin, dacă aruncăm asupra actualităţii o privire lucidă, e de ajuns ca să fim împiedicaţi să sucombăm în faţa „raţiunilor" iraţionale şi să scăpăm de toate ameţelile". (NC, 209)

Această nevoie de generalizare a unui spirit critic, lucid şi sceptic, este, poate, explicaţia poeticii autentic alegorice a piesei, care permite ca structura ei să fie oricând citibilă în lumina unei structuri sociale „totalitare", fie că este vorba de un totalitarism politic (a cărui justificare să fie o ideologie de dreapta sau de stânga) sau de unul pur social (a cărui justificare poate fi o ideologie nivelatoare a simţului comun). În fapt, dacă Ionesco acuză ceva, aceasta este forţa nivelatoare a ideologiilor văzute ca posibile justificări raţionale ale crimei împotriva *persoanei umane*. Reversul în oglindă al acestei acuze este imaginea pozitivată în absolut a lui Bérenger, imagine a responsabilităţii umane, o imagine extrasă din sfera motivaţiilor principiale sau din sfera unor cauzalităţi directe. Rezistenţa atribuită personajului principal este, într-adevăr, construită pornind de la reminiscenţele propriei conştiinţe a dramaturgului, dar este elaborată spectacular, este unicizată retoric, devenind singura voce, singura forţă a piesei. Rezultatul este un omagiu adus nu numai persoanei umane, ci şi individualităţii spectatorului, oricare ar fi acesta. În acest fel, construcţia cu valenţă de model a lui Bérenger devine din posibil alter ego al dramaturgului un posibil alter ego al fiecăruia dintre spectatori. Altfel spus, mesajul subliminal al piesei este acela că fiecare dintre cei care văd (citesc) piesa au în interiorul lor un Bérenger autentic care trebuie readus la viaţă, un Bérenger care nu trebuie lăsat să moară.

Claude Abastado vorbeşte, în comentariul pe care îl face piesei, de o „analiză etiologică a răului" (1971: 147), luând ca premisă a discuţiei „fascicolul de teme secundare" placate pe aceea principală a metamorfozei (*idem*: 147). Aceste „teme", tratate în registru destul de abstract, sunt uşor de vizualizat analizând construcţia relaţiilor pe care le are personajul principal cu personaje secundare, mai bine conturate, ca Jean şi Daisy. Acestea sunt semnificaţii ale unor valori general umane. Jean este prietenul şi sfătuitorul, Prietenia ca valoare necesară a universului uman, Daisy este logodnica şi, în consecinţă, Dragostea. În acelaşi timp, există personaje care nu au un contur legat direct de Bérenger, dar pot să reprezinte şi ele semnificaţii ale unor valori necesare spiritului uman. Astfel, Logicianul, reprezentat caricatural, figurează destul de indiscret o imagine a raţionalităţii umane degradate. Cauzele răului sunt legate, aşadar, de o imagine a *eşecului valorilor umane* interpersonale, dintre care creionate direct sunt acelea legate de firescul imediat al vieţii: prietenia, dragostea, raţiunea, valori relaţionale care integrează individul în spaţiul unei comunicări cu alteritatea. Imaginea alterităţii este, în *Rinocerii*, reprezentată negativizat doar pentru că aceasta înseamnă uniformizare şi lipsă de deschidere faţă de Celălalt. Imaginea nediferenţiabilă a rinocerilor, conotând agresivitatea şi violenţa, este imaginea antitetică a lui Bérenger, conturat, astfel, ca o imagine complexă a *persoanei umane* şi a responsabilităţii.

Piesa poate fi apropiată ca alură ideatică de un adevărat manifest personalist, apropiindu-se de coloratura pe care i-au acordat-o acestei viziuni filosofice gânditori ca Emmanuel Mounier şi Denis de Rougemont.

Filosofiile persoanei, care în forma lor modernă s-au conturat în jurul perioadei celui de-al Doilea Război Mondial, sunt, în acelaşi timp, o expresie ultimă a descoperirii subiectivităţii, dar şi o replică reparatorie la tendinţele centrifuge şi negativiste ale existenţialismului perioadei respective, cu care împărtăşesc aceleaşi rădăcini. M. Nedoncelle (1942) consideră că în constituirea „realităţii" filosofice a persoanei – concept şi preocupare ultimă a acestor filosofii – au fost necesare numeroase „pulsiuni personaliste" care pot fi urmărite odată cu fixarea gândirii umane asupra subiectului uman. L. Jerphagon (1961) vede ca semnificative în configurarea conceptului repere

filosofice antice ca obsesia unităţii la platonicieni sau „autarhia" (*autarkéia*) stoicilor, dar mai ales speculaţiile creştine asupra Trinităţii, Întrupării ori asupra destinului responsabil şi imortalităţii personale a fiecărui om, speculaţii în perimetrul cărora conceptul de persoană dobândeşte un statut metafizic şi o utilitate morală. De aici încolo însă gândirea persoanei va fi subsumată unei meditaţii asupra subiectului şi subiectivităţii, care, începând cu Renaşterea, devin centrul conceptual al unei gândiri care se vrea în acelaşi timp individualistă şi raţională. Şansa conceptului de persoană va fi dezvoltarea incursiunilor filosofice înspre spaţiul bogat al unei ordini personale, al „conştiinţei de sine", incursiuni posibil de urmărit odată cu figurile unui „sine" asumat ca la Montaigne, al unui „sine" detestat ca la Pascal, sau odată cu acel *ego cogitans* al lui Descartes. Se pot lua în discuţie, împreună cu Merleau-Ponty (1979), o diversitate de curente „subiectiviste" care au contribuit la fixarea în conştiinţa europeană a gândirii persoanei, curente care au făcut ca preocupările asupra persoanei să împărtăşească cu filosofia existenţei interesul pentru eliberarea subiectului de sub tirania unei raţiuni conceptualizatoare, dar, spre deosebire de existenţialism, care va evolua înspre spectacularizarea unei gândiri procesuale, în act, a existenţei, personalismul se va dezvolta ca reflecţie asupra unităţii originale şi valorii „fiinţei personale", „centru axiologic al unei lumi axiologice" (W. Stern, *apud* Jerphagon, 1995).

În fapt, apariţia unui mod de gândire personalist este strict legată, în anii '30 ai secolului al XX-lea, de o reacţie la climatul filosofic al vremii, dar şi de o reacţie împotriva unui stil de viaţă. L. Jerphagon (2000), în articolul despre filosofiile persoanei din Encyclopaedia Universalis, vorbeşte de o reacţie împotriva senzualismului, a asociaţionismului englez şi a atomismului psihologic (care tinseseră să reducă subiectul la condiţia unei combinatorii de elemente în vârtejul căreia originalitatea dispare), dar şi de o reacţie la idealismul universitar, în special francez, „fascinată de un Sine universal", care înclinase balanţa gândirii înspre o „impersonalitate a subiectului", un subiect separat de legăturile sale concrete, în special de cele sociale. În ceea ce priveşte stilul de viaţă împotriva căruia personalismul se constituie ca reacţie, trebuie să remarcăm un paradox al epocii dinainte de cel de-al Doilea Război Mondial: două tendinţe se află în conflict. Este vorba, pe de-o parte,

de individualismul pragmatic burghez, a cărui ideologie politică va fi reprezentată de liberalismul democratic, iar, pe de altă parte, este vorba de pulsiunile colectiviste care vor naşte ideologiile reparatorii, de dreapta sau de stânga, ideologii ce vor încerca să profite de pe urma automatizării subiectului uman în spaţiul unei lumi tehnicizate. Se ştie, din istoria recentă a Europei, că aceste ideologii reparatorii au avut câştig de cauză, mai ales acolo unde individualismul burghez fusese perceput ca ţap ispăşitor al nenorocirilor economice, politice şi naţionale (Germania, Europa Centrală şi de Est, între care şi România tânărului Ionescu).

Personalismul va încerca el însuşi să devină o gândire reparatorie, îngrijorat fiind de prăbuşirea valorilor individuale într-o Europă ce părea că devine prada uşoară a ideologiilor colectiviste. Conceptul de persoană pare cel mai potrivit pentru a se situa în centrul acestui demers terapeutic, dar numai sub aspectul său de relaţie. Nu există persoană decât în societate, ordinea personală definindu-se plecând de la relaţiile interpersonale. Rezistenţa personalismului împotriva aneantizării individualităţii va fi coroborată aşadar cu încercarea de a depăşi caracterul monadic al persoanei.

O privire aruncată dezvoltărilor personaliste moderne va trebui să treacă prin antropologia de coloratură fenomenologică a lui Max Scheler, preocupată de valori şi de afecte, o antropologie a complexităţii persoanei, gândită în aspectul său singular, dar şi comunitar *(Gesamtpersonen)*[174], sau prin existenţialismul personalist al lui Gabriel Marcel, care recuză caracterul insular al subiectivităţii carteziene. Pentru filosoful francez, omul ca persoană nu există decât în dialogul între doi „tu", dragostea fiind catalizatorul unei relaţii privilegiate ce uneşte fiecare persoană cu un Tu absolut care este Dumnezeul Evangheliilor.

Dar atât gândirea personalistă, cât şi o posibilă relaţie uşor de dovedit a lui E. Ionesco cu aceasta, sunt legate de numele lui Emmanuel Mounier şi al lui Denis de Rougemont. Mounier dă numele de „personalism comunitar" mişcării din jurul revistei „Ésprit", pe care o fondează în toamna lui 1932, încercând să coaguleze în jurul

[174] Pentru Scheler persoana este o substanţă unitară a actelor fiinţei, „imaginea valorii pe care dragostea divină [...] o trasează înaintea mea, oferindu-mi-o pentru a mă atrage spre ea" (Scheler, 1955 VI: 185).

acesteia un spirit terapeutic care să răspundă la crizele politice, sociale şi economice ce se manifestă în epocă. Convins că Europa se îndreaptă spre o catastrofă, gânditorul francez va iniţia o problematizare a cauzelor acesteia, încercând o revizuire radicală a valorilor lumii occidentale caracterizate, în acel moment, de o structură socială fragmentată, în care individul este o realitate oprimată şi izolată. În fapt, Mounier acuză o pierdere a spiritualităţii, înţelegând prin aceasta orice raport trăit cu valoricul. Neavând încredere într-o soluţie politică, considerând-o falsă şi neputincioasă împotriva fascismelor triumfătoare în epocă, va apela la o filosofie pedagogică, eliberatoare a spiritului: „Revoluţia va fi spirituală sau nu va fi de loc" va declara Mounier în *Manifestul personalismului* din 1936 (v. Mounier, 2000). Cuvintele acestui „slogan" sunt precise: ele fac referire la o lume care a făcut din om un individ abstract, separat de alteritate şi la o soluţie, aceea a unui nou umanism. Axa acestui nou umanism va fi conceptul de persoană, înţelegând prin acesta o combinaţie a valorilor individualului cu cele ale socialului. Refuzând o individualitate izolată, Mounier militează în favoarea unei „persoane" angajate, nevoie firească, născută de realitatea faptului că societatea există în om şi omul în societate. Persoana este un subiect deschis şi auto-creator, singura realitate pe care o putem cunoaşte în acelaşi timp ca subiect şi obiect. Persoana este vocaţie a auto-fondării şi a dăruirii de sine. Persoana înseamnă complexitatea *responsabilităţii* faţă de „sine" şi faţă de „celălat".

Tânărul Ionescu vine în contact cu personalismul lui Mounier după o perioadă tulbure (1936-1938) petrecută într-o Românie bulversată de aceleaşi tendinţe contradictorii care caracterizau întreaga Europă. Marta Petreu, într-un studiu despre relaţia între acesta şi generaţia '27 (2001), vede în această perioadă începutul unei cotituri în biografia spirituală ionesciană, aceasta însemnând în acelaşi timp conştientizarea pericolului extremei drepte şi fidelitatea, asumată acum în manieră politică, faţă de lecţia anterioară de individualism, ironie, relativism şi subiectivitate[175], care îl face să se „posteze" fidel în „apărarea ideii de om cu «structura lui, organicitatea lui, integritatea lui firească şi individuală»" (pp. 51-52).

Extrem de importante, pentru a studia această legătură a (încă) tânărului scriitor cu un curent de gândire original şi militant, sunt

[175] „Lecţie" pusă de M. Petreu pe seama unui „sofism" practic al scriitorului.

Scrisorile din Paris, publicate între decembrie 1938 şi martie 1946 în „Viaţa Românească" şi adunate de Mariana Vartic şi Aurel Sasu în volumul al II-lea al antologiei *Război cu toată lumea* (1992: 211-274). Interesant este faptul că individualitatea ionesciană, manifest polemică şi negatoare în publicistica anterioară, pare să găsească acum aliaţi în acest „război cu toată lumea", apropiindu-se de atributele persoanei. Ionescu, considerând grupul din jurul revistei „Ésprit" ca o adevărată elită spirituală franceză, „atletul spiritului, al libertăţii, al persoanei umane", capabilă să „biruiască" tirania şi agresivitatea mulţimilor „fanatizate" de „bagheta magică a Demagogului-şef", aderă instinctiv la programul lui Mounier de a „reda *persoanei* umane şi creştine sensul libertăţii supralumeşti" (*Război...* II, 1992: 216-217). Citând masiv din articolele lui Mounier din „Ésprit", Ionescu descoperă cu bucurie o fraternitate spirituală ce i se refuzase până în acel moment şi, în acelaşi timp, încearcă diseminarea în ţară a acestor idei pe care le consideră ca având o importanţă majoră pentru vindecarea convulsiilor politicii româneşti, acaparate de ceea ce este văzut ca o pseudo-spiritualitate. Într-un fragment care prefaţează un interviu cu E. Mounier, tânărul Ionescu acuză direct conjunctura politică şi ideologică din România, neferindu-se să ridice semne de întrebare cu privire chiar la prietenii săi Eliade şi Cioran.

> „D-l Emmanuel Mounier este aproape cu totul necunoscut la noi: cine mai are timp să se preocupe de probleme şi idei care, poate, vor schimba lumea abia peste treizeci de ani? N-au scris, la noi, despre el şi *Esprit*, după câte ştiu, decât d-l Camil Petrescu, a cărui «noocraţie» este poate înrudită cu doctrinele personaliste, şi Alexandru Vianu (Libertate şi cultură, volum postum, în 1937), al cărui efort de a înţelege lumea actuală şi ale cărui mărturii lucide şi sobre, de-o minunată sărăcie aparentă, au fost glăsuite surzilor, într-un moment de cultură pseudo-spiritual, pseudo-mistic, individualist şi haotic, eliadesc şi vulgar-patetic." (*Război...* II, 1992: 246)

Centrală în expunerea pe care Mounier, în interviul amintit, o face personalismelor, este ideea de *tensiune spirituală* (p. 248), explicată ca „luptă constantă", „echilibru dinamic" între „tendinţele individuale" (caracterizate prin egoism, dispersiune, zgârcenie) şi „tendinţele persoanei" (generoase, deschise spre comunitate prin

intermediul unei concentrări de sine), tensiune rezolvată, pe de-o parte, de extremele ideologice prin exacerbarea colectivismelor, iar pe de altă parte, de democraţiile liberale prin exacerbarea valorilor individualiste (p. 249). Ceea ce se vrea a fi personalismul este un răspuns dinamic la această tensiune spirituală al cărei rezultat să fie apărarea persoanei de regimurile totalitare, dar şi o integrare a acesteia „în mişcarea vie de solidaritate umană" (*idem*).

Efortul lui Ionescu de a face cunoscut prin *Scrisorile din Paris* efortul terapeutic al acestui „nou humanism (sic)[176]" francez opus „colectivismului" şi „statului totalitar" (*comunism* şi *fascism* „la un loc" – *Război...* II, 1992: 245) poate fi considerat, aşa cum afirmă M. Petreu (2001: 58-59), o posibilitate de afirmare a unor

> „lucruri care îi erau dragi, în care credea, şi care, în spaţiul culturii române a sfârşitului anilor '30, păreau incompatibile: 1. ideea de individualitate, de «eu» inconfundabil (care la Ionescu s-a format de foarte timpuriu şi e în consonanţă cu metafizica sa), idee periclitată dinspre totalitarismul de extremă stângă; 2. ideea de democraţie, care îi pare lui Ionescu cel mai puţin rău din toate regimurile; ideea de democraţie era ameninţată atât dinspre extrema dreaptă cât şi dinspre cea stângă; 3. ideea spiritualistă (în «spirit» intrând atât cultura, cât şi valorile transcendente, adică garanţia «părţii de Paradis» după care scânceşte Ionescu), idee care, în România acelor ani, dar şi în alte ţări ale Europei, devenise un slogan al extremei drepte şi era implicată şi deformată în ecuaţia politică: «numai statul totalitar şi ideologiile de extremă dreaptă sunt spiritualiste»; simultan, ideea spiritualistă era ameninţată şi dinspre colectivismul ateu, de extremă stângă de tip sovietic."

*

Imaginii lui Bérenger îi este atribuită de-a lungul acţiunii piesei *Rinocerii* o astfel de coloratură militant personalistă. Dar dacă relaţia tânărului scriitor cu personalismul grupului de la „Ésprit" este incontestabilă, se poate naşte întrebarea de ce această reminiscenţă biografică şi de natură spirituală îşi face apariţia, printre preocupările lui Ionesco, în jurul anului 1957, anul scrierii nuvelei *Rinocerii*, varianta

[176] Fiica sa va denumi acest „nou humanism" timpuriu un „umanism spiritualist": „Mereu împotriva curentului, practică un «umanism spiritualist» nuanţat de tendinţe când libertare («Statul este totdeauna criminal», când sceptice sau liberale" (Ionesco, M.F., 2003: 53).

narativă a piesei, dar şi anul scrierii piesei *Ucigaş fără simbrie*, acolo unde observam anterior anticiparea temei „rinoceritei". Explicaţia s-ar putea găsi în tot ce înseamnă teatrul acestei perioade, de la *Victimele datoriei* la *Rinocerii*, trecând prin afirmaţiile „teoretice" din *Improvizaţie la Alma* sau *Note şi contranote*: o intensă *nevoie de sens* născută din afirmarea unei tot mai pronunţate „conştiinţe de sine". În spaţiul teatrului său alegoric, care corespundea ca manifestare poetică unei imediate „nevoi de sens", descoperă, prin intermediul personajelor sale, în primul rând imaginile arhetipale ale existenţei încadrate de un vocabular al culpabilităţii[177]: vină, damnare, eşec, angoasă, moarte. Teatrul devine acum mărturie exemplară (*v. supra*, cap. IV), o mărturie pe care dramaturgul o concepe ca *responsabilitate* auto-fondatoare a sinelui, dar şi o responsabilitate a deschiderii către alteritate, o responsabilitate a autenticităţii existenţei, deschisă însă înspre universal, adevăr şi esenţă. O însemnare databilă în această perioadă, publicată pentru prima dată în „Arts" în 1960 şi reluată apoi în *Note şi contranote* (p. 234), este edificatoare:

> „Anumiţi critici mă acuză că apăr un umanism abstract, omul de nicăieri. În realitate, eu sunt pentru omul de pretutindeni; pentru duşmanul ca şi pentru prietenul meu. Omul de pretutindeni este omul concret. Omul abstract este omul ideologiilor: omul ideologiilor care nu există. Condiţia esenţială a omului nu e condiţia lui de cetăţean, ci condiţia de muritor. Când vorbesc despre moarte, toată lumea mă înţelege. Moartea nu-i nici burgheză, nici socialistă. Ceea ce vine din străfundul meu, neliniştea mea cea mai adâncă este lucrul cel mai *popular*."

„Personajul privilegiat" sau „povestea exemplară a Omului"

Alegoria din *Rinocerii*, în ciuda referinţei transparente la răul ideologic, este un manifest în favoarea *tensiunii spirituale* care permite naşterea dramatică a *persoanei*, combinaţie complexă şi dinamică de

[177] Un vocabular esenţialmente existenţialist, începând cu Kierkegaard (cf. Mounier 1962: 32-33).

individualitate şi deschidere spre alteritate, tocmai acolo unde ea a fost uitată, închisă sau ucisă. E o afirmaţie, neobişnuită pentru teatrul ionescian (dar nu disonantă faţă de mărturisirile sale de credinţă), a încrederii în Sens, este o afirmaţie a Speranţei.

Dinamica teatrului acestei a doua perioade a lui Ionesco, pe care am încercat să o urmărim în acest capitol, este una esenţial evolutivă, figurile imaginare, limpede structurate de poetica alegorică, reprezentând reperele unei unităţi remarcabile corespunzând acelei *tensiuni spirituale* pe care o întrezăream ca fiind centrală în *Rinocerii*. Pas cu pas, teatrul ionescian descoperă potenţialităţi noi, dar în centrul său stau Omul şi contradicţiile esenţiale care-l înconjoară, materializate prin intermediul contrastelor figurate în creionări arhetipale: împotmolire, afundare, zbor spre lumină, reverie utopică, coşmar apocaliptic, ritual funebru, limitare socială, eliberare spirituală. Fundalul teatrului alegoric ionescian este, în esenţă, conflictul dintre viaţă şi moarte, totul emanând de aici: fugă spre lumină, capcana întunericului, imaginea paradisului pierdut, adevărul persoanei, căutarea[178]. Dramaturgia acestei perioade spune o *poveste exemplară*, încercând să implice prin aceasta spectatorul într-o confruntare cu propria-i contradictorialitate. E D. Karampetsos (1995: 103), făcând o comparaţie a lui Ionesco cu un „şaman modern", afirmă, pe bună dreptate, că „pornind pe urmele lui Artaud, Ionesco a petrecut o viaţă căutând, în visele sale şi în experienţele sale conştiente, elemente arhetipale ale unui limbaj teatral capabil să facă afirmaţii metafizice despre existenţa umană".

Centralitatea Omului este identificabilă pornind de la ceea ce putem denumi „personajul privilegiat" şi de la regimul în care este tratat acesta: unul intensiv, liric prin excelenţă. Personajul privilegiat (al cărui „reprezentant" este, bineînţeles, Bérenger) este personajul extras din figurarea geometrică indeterminată, abstractă sau funcţională, a primei perioade (*v. supra* 4.3.) şi substanţializat semantic prin conferirea de atribute „universale" şi prin conturarea sa de-a lungul unor figuri ale limitării care-l potenţează spre o imagine a „autenticităţii" umane, în fapt, teatrul alegoric ionescian nefiind altceva decât reluarea „literară" a mai vechii obsesii tinereşti a „autenticităţii existenţiale".

---

[178] „Datele" acestui scenariu arhetipal sunt reluate în piesa *Setea şi foamea* (1964), care ar putea fi văzută ca „sinteză" a teatrului alegoric ionescian.

Imagine a „complexităţii sinelui", a „umanului contradictoriu", a „existenţei deschise către moarte" sau a „persoanei deschise către alteritate", *personajul privilegiat* este nucleul polarizator al unui spaţiu disonant, forţa care ţine împreună elementele disparate ale universului. Odată cu dispariţia lui, întreg acest univers (alcătuire precară, de altfel) se prăbuşeşte, căci, pentru Ionesco, Sens înseamnă centrul lumii, iar centrul lumii nu poate fi altundeva decât în Om şi nu în afara lui. Prin personajul privilegiat, imaginea mitică a Omului este figurată ca Sens incontestabil al lumii. Prin toate acestea, teatrul alegoric al lui Ionesco se recomandă a fi cu totul altceva decât un teatru „absurd", direct ancorat într-o circumstanţialitate limitatoare (ideologică, politică sau socială). Este, mai degrabă, un teatru mitic preocupat de adevăruri ancestrale, în centrul căruia se află, ca nucleu generator de autenticitate, *moartea*.

Iată de ce Ionesco reacţiona vehement împotriva aprecierilor comentatorilor conform cărora teatrul său era o imagine a limitării omului în lumea modernă: „[Personajele mele] nu reflectă numai problema omului societăţii industriale, este problema omului acestei lumi... a omului tuturor timpurilor şi a tuturor epocilor ... a omului tuturor societăţilor" (Tarrabe, 1971: 108).

Proiectul existenţial al „ultimului" Ionescu(o), asemănător în bună măsură unei dimensiuni majore a operei de tinereţe, este un proiect de căutare şi recuperare a adevărului etern (dar uitat) al umanităţii, ea însăşi eternă. De la primele sale scrieri şi până la ultimele putem remarca unitatea unei opere marcate de această căutare. O căutare de-a lungul căreia subiectul ionescian se apropie în cercuri concentrice, corespunzătoare unor *figuri ale autenticităţii*, de conştientizarea unui adevăr simplu. Sugestiv este, în acest sens, titlul dar şi coerenţa lucidă a confesiunii din ultimul volum publicat de scriitor (1987), *Căutarea intermitentă* (CI 2002). Există aici o reluare în ton crepuscular a tematicii morţii, ton care se găseşte la limita dintre disperare şi înţelepciune:

> „Războaie, boli, sinucideri, asasinate, puşcării, bătrâneţe. Ce-a devenit acest tineret? Aceşti scriitori şi aceşti poeţi, şi aceste genii, acest tineret, «tânăra generaţie», cum cu mândrie se intitula, neînchipuindu-şi că bătrâneţea, moartea existau, că ele o aşteptau la marginea drumului. Unde sunt eternii tineri, cum se credeau ei? Sau, în orice caz, creatorii de capodopere nemuritoare, «capo-

> dopere» uitate, îngropate, dispărute printre zeci de mii de alte capodopere, grămezi şi grămezi şi grămezi de tablouri, de hârtie, de vorbe pe care le-a luat vântul, vântul, vijeliile Istoriei sau numai timpul, acest hău implacabil, durata care uzează, distruge, sfâşie, dizolvă totul. Banalităţi, da, banalităţi, adevăruri. Adevăruri pe care fiecare, fiecare generaţie le descoperă, progresiv, cu aceeaşi uimire, cu aceeaşi disperare, aceeaşi jale, de secole, de secole, de secol. Şi, de asemenea, această descoperire e o banalitate, neaşteptat adevăr. Păcăliţi ce suntem." (CI 2002: 9)

Retorica repetitivă a fragmentului de mai sus reuşeşte foarte bine să prindă tensiunea paroxistică a unei gândiri a morţii care, prin contrast, devine o obsesie *nostalgică* a vieţii. Ocupându-se de paradoxul ontic al „morţii ca afirmare a vieţii", într-un studiu despre M. Eminescu şi L. Blaga, Iosif Cheie (1998: 57-92) argumentează că, negând viaţa, moartea o afirmă, tensionând-o dramatic, „fixându-i orizonturi", „autentificând-o" (p. 82): „numai cel pentru care moartea *există* [s.a.] ca realitate familiară, intimă, trăieşte *autentic* [s.n.]"[179]. Conştiinţa morţii este conştiinţă autentică a vieţii.

La Ionesco obsesia morţii, personalizată în scrierile confesive, liricizată în teatru, transpusă în imaginea unei legături *autentice* cu umanitatea din fiecare om, devine, prin tonul tragic-înţelept al ultimelor scrieri, o „obsesie a autenticităţii", obsesie a unui adevăr uman de dincolo de orice determinări.

---

[179] Interesant este faptul, iar studiul citat (Cheie 1998: 92) îl pune în valoare, că „paradoxalul Cioran", colegul de „generaţie" cu care Ionesco are cele mai multe afinităţi, „îşi va condensa meditaţia asupra morţii într-o propoziţie [din volumul *Ispita de a exista*] ce rezumă apoftegmatic şi gândirea marilor săi congeneri, Eminescu şi Blaga: «Am făcut din moarte o afirmare a vieţii»".

Figurile „autenticităţii”

Încercând, într-un studiu recent, să identifice evoluţia teatrului ionescian înspre „un spirit postmodern”, Margareta Gyurcsik (2000 b) îşi ia ca argument principal evoluţia acestuia dinspre o „artă a subversiunii” (126) înspre o artă cu valenţe „clasice” (128-129). Considerându-l pe Ionescu(o) produsul a două culturi, dar şi a două manifestări artistice[180], autoarea afirmă că ceea ce ar putea caracteriza foarte bine opera lui Ionesco în interiorul culturii franceze ar fi categoria postmodernă a *diferenţei*, aceasta însemnând

> „percepţie particulară a lumii, excentricitatea comportamentului, valorizarea estetică a non-sensului şi a contradicţiei într-o ţară raţionalistă prin excelenţă...” (126)

Considerând modernitatea ionesciană a primei perioade ca fiind extremă, opacă şi monologică, din cauza unei valorizări „absolute” a non-sensului şi contradicţiei, care „neagă în mod brutal inter-subiectivitatea” (128), autoarea observă, într-o a doua perioadă (în mare aceeaşi pe care noi am denumit-o *alegorică*), apropierea de o dimensiune confesivă, de o căutare mistică (sintagma este preluată de la M.C. Hubert – 1990: 73) şi de o recuperare a umanismului care trimite teatrul ionescian înspre un model „clasic”, fără a exclude însă „gustul rebeliunii” (129). Acest „gust”, vizibil ca o constantă a artei ionesciene, o provoacă pe M. Gyurcsik să afirme că „întoarcerea la valorile tradiţionale nu reprezintă recuperarea pur şi simplu a unui model pre-existent”, ci „construcţia altuia nou care nu mai opune tradiţia inovaţiei, ci le însumează unui sistem simplu şi deschis” (p. 129). Respectivul model „nou” presupune claritatea construcţiei (care nu exclude contradicţii punctiforme), frumuseţea „literară” a stilului (care nu exclude insolitul imaginar) sau recuperarea imaginii sinelui, a „persoanei” culturale, a umanităţii şi a „responsabilităţii” (care nu exclude suspiciunea critică faţă de alteritate).

---

[180] „Avangarda debutului său românesc şi francez, clasicismul maturităţii sale franceze” (Gyurcsik, 2000 b: 128).

În fapt, acest model este echivalat cu modelul postmodern pe care autoarea îl construieşte, în oglindă, pornind de la „modelul" modern: dacă acesta din urmă înseamnă subversiune, provocare, destructurare (caracteristici vizibile în prima perioadă a operei ionesciene (pe care în capitolul al IV-lea al prezentei lucrări am caracterizat-o ca meta-literară / meta-teatrală), modelul post-modern ar presupune efort de construcţie, efort de sinteză, desfăşurare a subiectivităţii (*l'épanouissement de la subjectivité* – p. 131). „Modelul cultural postmodern" este construit urmând o definiţie a lui Luc Ferry din *Homo Aesteticus* (trad. rom. 1997), care privilegiază eclectismul culturii actuale, o cultură deschisă la coexistenţa tuturor tendinţelor. Este interesant faptul că tocmai analiza piesei *Rinocerii* îi permite M. Gyurcsik să observe apropierea lui Ionesco de modelul cultural „postmodern", argumentele ce pot fi găsite aici fiind amestecul de genuri şi tonalităţi estetice, tolerarea co-prezenţei continuităţii şi discontinuităţii, a fragmetarismului şi unităţii etc. (p. 130), dar mai ales (iar studiul nu este foarte explicit aici) construcţia imaginară a personajelor centrale ca manifest în favoarea „pluralităţii opţiunilor" (*idem*). Referinţa posibilă este acel refuz al ideologiilor, penetrant ca imagine în *Rinocerii*, refuz ce face vizibilă o imagine a spiritului ionescian care, denunţând totalitarismul (incluzând aici şi „totalitarismul" simţului comun), proiectează o posibilă afirmaţie a dialogului ca modalitate de reabilitare a omului. În fapt, imaginea responsabilităţii umane şi conştientizarea complexităţii umanului fac posibilă, într-adevăr, citirea ultimei perioade ionesciene ca o pledoarie pentru „unicitatea întru pluralitate", transparenţă şi deschidere, caracteristici ale modelului cultural contemporan, identificat la nivel conceptual ca „postmodern".

Aşa cum am văzut mai sus, studiul pune accentul pe două perioade distincte ale teatrului ionescian („două modele literare divergente" – p. 131), sugerând existenţa unei rupturi între acestea. Evidenţa „rupturii" este estompată totuşi de conştientizarea dificultăţii de a trasa limita dintre modernitate şi postmodernitate, dificultate care, în studiile literare şi culturale, face foarte dificilă chiar discutarea acestei noţiuni paradigmatice. Nefiind interesaţi în acest cadru de o astfel de discuţie, vom încerca să argumentăm existenţa în teatrul ionescian a unei continuităţi dinamice a operei sale, pornind de la perioada sa

românească şi până la finalul carierei sale artistice care-l găseşte pe Ionesco ca membru al Academiei Franceze.

Ionescu(o) îşi face intrarea în literatură asumându-şi în manieră personală un mit al generaţiei 1927, acela al *autenticităţii*, un mit compatibil cu atmosfera intelectuală a epocii, dominată de ceea ce Christian Delacampagne (1998: 67-68) denumeşte „filosofii ale sfârşitului", dintre care se vor detaşa ca populare filosofiile existenţei şi filosofiile „declinului Occidentului" (Spengler) derivate din sau înrudite cu anti-filosofia lui Nietzsche. Respectivele filosofii au putut deveni populare mai ales după ororile Primul Război Mondial, acolo unde idealul iluminist al raţiunii sau credinţa în progres, ştiinţă şi în valorile umane par să-şi fi pierdut pentru totdeauna valabilitatea[181]. Gândire a crizei, glas al neliniştii sau nihilism critic, aceste filosofii au abandonat credinţa anterioară într-o lume coordonată de valoric şi au făcut posibilă întemeierea unei etici existenţiale problematice, pe care H. Védrine (2000) reuşea s-o exprime foarte bine printr-o singură sintagmă, „explozia subiectului" (*le sujet éclaté*, v. *supra* cap. III).

„Autenticitatea" ionesciană a perioadei româneşti este perfect citibilă, într-o primă fază, ca o „explozie a subiectului", la tânărul Ionescu aceasta născându-se ca tensiune între cultură (lume coordonată de transparenţe valorice) şi existenţă, care va provoca un proiect de eliberare existenţială, având ca inevitabil rezultat „spectacolul" insolit al scandalului cultural. Subiectul ionescian se scindează în acest moment, figurile sale dispunându-se centrifug în spaţiul unui discurs dominat de fragmentaritate şi nihilism critic. Acestuia din urmă îi vor cădea pradă „personajele" spaţiului cultural românesc, dar şi „produsele lor", ambele considerate „inautentice". Inautenticitatea este, aşadar, văzută ca fiind produsul culturii (al cărei mecanism esenţial este convingerea), cea care limitează existenţa autentică impunându-i criterii din afară.

[181] Referitor la acest fapt, Paul Valéry, într-un eseu din 1919 – *Criza spiritului*, spunea: „Faptele sunt totuşi clare şi nemiloase. Mii de tineri scriitori şi artişti au murit. Iluzia pierdută a unei culturi europene şi demonstrarea neputinţei cunoaşterii de a salva cât de cât ceva; ştiinţa, atinsă mortal în ambiţiile sale morale şi parcă dezonorată de cruzimea aplicaţiilor ei; idealismul, atât de greu învingător, profund lovit, responsabil pentru visele sale; realismul decepţionat, înfrânt, copleşit de crime şi orori..." (Valéry, 1996: 262)

Astfel, proiectul autenticităţii existenţiale va trebui să fie dublat de un proiect eliberator de *autenticitate culturală*, proiect pe care, în spaţiul literaturii, Ionescu îl va concepe deocamdată vag, în cadrele esteticii croceene, ca proiect de *estetică insolită* corespunzând unei nevoi moderne de perpetuă reînnoire a expresiei.

Trebuie să reţinem faptul că acest proiect nediferenţiat de autenticitate, existenţială şi culturală în acelaşi timp, este proiectul ce va putea fi regăsit apoi în destinul dramaturgului Ionesco, mai precis în cele două dimensiuni ale teatrului său, discutate anterior în această lucrare (III, IV), o dimensiune metateatrală (dominată de o „conştiinţă a meşteşugului teatral) şi una alegorică (dominată de o „conştiinţă de sine" proiectată pe coordonatele unei mitologii universale).

Există, în perioada românească a lui Ionescu, o permanentă oscilare a laturilor proiectului germinativ, fiecare dintre acestea pierzându-se într-un haos al pulsiunilor reactive, nici una nereuşind să domine. Autenticitatea pulsionară a tânărului Ionesco este una paradoxală, în care „sinele" şi insolitul estetic sunt imagini întrezărite ca vagi scânteieri într-un spaţiu obscur şi indeterminat, imagini ele însele suspectate de „inautenticitate". În mijlocul acestor pulsiuni, Ionescu îşi va antrena *suspiciunea* ca fundament al căutărilor sale viitoare. O consecinţă inevitabilă va fi caracterul opac, monologal, al discursului său de tinereţe.

Dacă figura nediferenţiată a „autenticităţii pulsionare" din perioada de tinereţe poate părea a avea natura opacă a monologului, acest lucru e explicabil prin faptul că, în interiorul generaţiei 1927, tentaţia autenticităţii a născut ideologii culturale reparatorii, de orientare spiritualistă şi „colectivistă". Dan C. Mihăilescu (2001: 84-85) remarcă caracterul pur personal al „diatribelor de şoc" ionesciene în afirmarea autenticităţii. Ionescu este în anii '30-'40 preocupat de o atitudine care să reziste la loviturile pe care ideologia de extremă dreapta le dă individualităţii umane, unică şi ireductibilă la valorile falsificatoare ale ideologiei. În acest moment, aşa cum am arătat în discuţia asupra piesei *Rinocerii*, tânărul scriitor vine în contact cu personalismul lui E. Mounier, cel care concepe persoana umană ca purtătoarea unei tensiuni spirituale capabile să unească tendinţele individuale cu tendinţele deschiderii către alteritate. Şocul trăit în România din jurul lui 1940, atunci când vede „rinocerita" verde răspândindu-se ca o ciumă, îl va

face, probabil, să manifeste o suspiciune generalizată faţă de tot ceea ce înseamnă atribut uman, în special faţă de ceea ce înseamnă integrare instituţională a umanului. Autenticitate existenţială nu poate exista decât dincolo de formele instituţionale la care omul este obligat să participe, forme impuse de valori culturale sau ideologice dominante. Poate de aceea, imediat după război, proiectul de estetică insolită al perioadei de tinereţe este reluat, cu titlul unui experiment, ca proiect de contestare culturală chiar în spaţiul unei forme cu puternic caracter instituţional şi cu ample iradieri în spaţiul literaturii, dar şi al socialului, teatrul, o formă culturală profund „inautentică" pentru tânărul Ionescu. Rezultatul acestui experiment va face posibilă naşterea „dramaturgului" Ionesco, o naştere datorată scrierii piesei *Englezeşte fără profesor* şi transformării acesteia în varianta finală a *Cântăreţei chele*. Odată cu intrarea în spaţiul teatrului european, *autenticitatea culturală* devine punctul de interes cel mai important pentru scriitor.

Cele două piese sunt, aşa cum încercam să argumentăm în capitolele al II-lea şi al III-lea, în primul rând parodii ale teatrului realist-metonimic, teatru a cărui culme de popularitate fusese atinsă de formele schematice ale teatrului bulevardier. Demersul parodic al lui Ionesco este îndreptat atât împotriva unei forme teatrale „iluzioniste", cât şi împotriva aşteptărilor „culturale" ale publicului, aşteptări automatizate de formulele „reiterative" ale dimensiunii populare a teatrului occidental (în special cel francez). Demersul contestatar pe care-l conduce Ionesco de-a lungul primelor sale experimente teatrale este în primul rând unul estetic, dar semnificaţia acestuia depăşeşte cu mult acest spaţiu.

Într-o carte destul de recentă despre teatru şi percepţie culturală, Richard Hornby (*Drama, Metadrama and Perception*, 1986), pornind de la premisa că „de peste un secol realismul a fost piatra de încercare a teoriei şi criticii dramatice", în sensul în care „realismul a oferit baza *teoretică* [s.a.] pentru tot ceea ce s-a întâmplat în teatru" (p. 13), argumentează faptul că ceea ce se regăseşte în spaţiul teatral se află, în primul rând, în relaţie cu sistemul literar (şi în speţă cu cel dramatic) mai degrabă decât în relaţie cu „realitatea":

> „Nici-o piesă, oricât de «realistă», nu reflectă viaţa direct; toate piesele, oricât de «ne-realiste», sunt instrumente semiotice pentru a categoriza şi măsura viaţa indirect" (Hornby, 1986: 17).

Sprijinindu-se pe teoriile structuralismului şi post-structuralismului literar, autorul enunţă câteva axiome pentru a stabili cadrul relaţiilor teatrului cu realitatea, axiome care pleacă de la notarea faptului că „o piesă nu reflectă viaţa ci se reflectă pe ea însăşi", relaţionându-se cu alte piese ale sistemului dramatic, şi ajunge până la observaţia că acesta din urmă, la rândul său, „se intersectează cu alte sisteme literare, cu sisteme spectaculare, cu alte forme de artă (înaltă sau de masă) şi cu *cultura* în general [s.n.]" (p. 14). Referindu-se la modul în care cultura influenţează teatrul şi găsind sprijin în teoria lui N. Frye din *Anatomia criticii* (trad. rom. 1972), conform căreia ceea ce influenţează actul creativ al autorului este tradiţia literară, personajele arhetipale, intrigi, subiecte şi situaţii preexistente, ţinând cont de faptul că acelaşi lucru se întâmplă cu spectatorii (p. 18), R. Hornby denumeşte relaţia amplă a teatrului cu spaţiul cultural, „complexul teatru/cultură" (p. 17), un „complex interrelaţional" prin intermediul căruia „viaţa e interpretată" (*idem*):

> „Complexul teatru / cultură [...] oferă societăţii noastre un model vast pentru a înţelege realitatea. O piesă este «despre» teatru ca întreg şi, într-un sens mai larg, despre cultură ca întreg. Acest complex teatru / cultură este unul «despre» realitate nu în sensul pasiv al unei biete reflectări, ci în sensul activ de a oferi un «vocabular» descrierii realităţii, ori o «geometrie» pentru a o măsura." (Hornby, 1986: 22)

Această modalitate de a concepe teatrul ca manifestare complexă de relaţii pulsionare cu cultura[182], element dominant printre atributele formatoare ale umanului, prezintă, aşadar, interes nu numai în ceea ce priveşte analiza relaţiei de determinare a teatrului de către cultură, ci şi în ceea ce priveşte sensul invers al acestei relaţii, acela care privilegiază relaţia de contestare (şi implicită re-dimensionare) a culturii de către teatru.

Intrarea lui Ionesco în teatru se produce într-un moment în care acesta pare a fi un instrument de afirmare a unei modalităţi culturale „populare", doxastice. Argumentul acestei observaţii (detaliat în capitolul al III-lea) este faptul că, deşi în spaţiul literar modernitatea

[182] Modalitate care poate fi extrapolată cu uşurinţă la nivelul întregii literaturi.

produsese transformări radicale în ceea ce priveşte genurile narativ şi liric, în perimetrul dramatic astfel de transformări radicale (la nivel textual sau spectacular) nu se produseseră, cu toate încercările care pot fi urmărite de la teatrul simbolist şi până la scrierile polemice ale lui Artaud. O revoluţie în teatru este mai greu de realizat datorită caracterului accentuat instituţional al spaţiului teatral, un spaţiu în care convenţia ce ţine de tematică şi de poetica dramatică este doar unul dintre amănuntele acestui „spaţiu al convenţiilor", caracterizat prin natura publică, instituţionalizată, a comunicării artistice (Pfister, 1998). Dacă Ionesco „revoluţionează" teatrul, o face în primul rând prin măsurarea potenţialităţilor acestuia. Experimentul meta-teatral ionescian, aşa cum îl citim în *Englezeşte fără profesor* şi *Cântăreaţa cheală*, dar şi în piesele care le succed, este unul de natură parodică, referinţa acestei naturi fiind modalitatea dominantă a teatrului acelei perioade. Structura non-narativă şi indeterminată a pieselor ionesciene este o structură ce se situează într-un contrast intertextual cu structura anecdotică a pieselor anterioare, personajele reflectă şi ele, prin contrast, personajele anterioare. Ceea ce face ca aceste piese să nu se dezintegreze şi să se manifeste ca întreg este această raportare contestatară a cărei importanţă rezidă nu numai în discreditarea teatrului de factură tradiţională (realist-metonimică), ci şi în discreditarea obişnuinţelor „teatrale" ale spectatorului[183], un spectator care este inserat ca prezenţă *activă* în primele piese ionesciene[184]. Prin integrarea spectatorului într-un spaţiu al imaginilor insolite, al paradoxurilor şi al agresiunii[185], dramaturgul contestă obişnuinţele culturale ale omului şi caracterul „natural" al acestora, descriindu-le, în acelaşi timp, ca dogmatice şi „construite"[186].

---

[183] „Obişnuit de secole să privească ceea ce se petrece pe scenă ca pe un mesaj, spectatorul are acum în faţă numai semnele convenţionale cu care se comunica în teatru şi este obligat să le perceapă ca atare." (Comloşan, 2001: 187)

[184] În *Englezeşte fără profesor* devine chiar „personaj".

[185] Herbert Blau (1982: 548), referindu-se la întreg „teatru nou" (denumindu-l, inevitabil, „absurd"), observă că „ceea ce a reuşit teatrul absurdului a fost un act de jonglerie cerebrală în care [...] iritarea era inepuizabilă..."

[186] Observând faptul că „orice piesă de teatru mare este *parodie* [s.a.]", R. Hornby se grăbeşte să adauge că „este o parodie de o natură complexă şi serioasă": „Parodiind tradiţia teatrală pre-existentă, autorul dramatic serios atacă şi, în ultimă instanţă, alterează modurile prin care oamenii gândesc,

Ionesco nu contestă teatrul ca artă în întregul său, ci acapararea acestuia de către o „dogmă culturală" automatizată, in-autentică, falsificatoare.

Dar anti-dogmatismul ionescian este, doar ca punct de plecare, unul circumstanţial, aflat în relaţie cu tradiţia locală a teatrului francez. Odată cu piesele *Lecţia*, *Jacques sau supunerea*, *Viitorul e în ouă*, *Scaunele* sau *Tabloul*, metateatrul „parodic" al primelor două piese este dilatat la nivelul unui experiment care dovedeşte a avea în centru un *anti-dogmatism principial*, ce se raportează direct sau indirect la caracterul construit şi inautentic al situaţiilor instituţionale în care se găseşte integrat omul (ritualul pedagogic, familia, ritualul artistic). Nu întâmplător, în acest moment metateatral al lui Ionesco, limbajul este nucleul loviturilor deconstructive, căci o imagine corectă a „autenticităţii culturale" nu va putea fi construită decât printr-o critică a transparenţelor limbajului[187], transparenţe care construiesc spaţiul cultural ca spaţiu al „automatismelor comunitare". Critica limbajului înseamnă, la Ionesco, o problematizare a relaţiei dintre acesta şi „realitate", o relaţie caracterizată lucid ca o perpetuă subordonare a realităţii (incluzând aici realitatea umană) de către cuvânt şi construcţiile culturale datorate acestuia[188].

S-ar putea spune că Ionesco, prin integrarea activă a spectatorului în tensiunea spectaculară, prin interogările critice asupra naturii limbajului şi a relaţiilor sale cu realul sau prin denunţarea doxei culturale, rescrie, în interiorul metateatrului său, chiar semnificaţiile metaforei tradiţionale a *lumii ca teatru*. Harry Levin (1987) dă numele de *metacomedie* (metacomedy) acestui tip de demers teatral care, spune acesta, constă într-o „atenţionare asupra formalităţilor mediului dramatic", dar şi într-o anume „cultivare a unor relaţii informale cu spectatorul" (p. 131), ambele ducând la o lucidă problematizare a complicatei texturi a „realităţii":

---

acţionează şi decid." (1986: 25)

[187] Datorită acestui fapt, Ionesco poate fi considerat, aşa cum o face Elizabeth Klaver (1989: 521), referindu-se la „piesele timpurii", ca „maestru al teatrului metalingvistic", un teatru în care limbajul este examinat, desfăşurat din variate puncte de vedere şi unghiuri.

[188] În acest sens, piesele *Tabloul* şi *Scaunele* sunt cele mai sugestive.

> „Metafora mai veche a lumii ca o scenă, *theatrum mundi* [s.a.], a revenit la viaţă din nou în teatrul modern, încercând să traverseze – şi în mod gradual să abolească – luminile rampei, să implice pe spectator mai direct şi în mod incidental să chestioneze textura realităţii comune". (Levin 1987: 120)

Agresiunea împotriva obişnuinţelor culturale şi instituţionale ale spectatorului devine instrumentul de măsură a situaţiei paradoxale a omului. Spectatorul devine, în metateatrul lui Ionesco, subiect şi obiect, în acelaşi timp. Aparţine unei lumi care funcţionează după legile socialului coordonat de limbaj, dar, în timpul acesta, vede, în faţa lui, denudate, defamiliarizate, acele legi. Expunând o „teatralitate" nudă, interstiţială, Ionesco arată că orice situare a individului în lume e una „teatrală". În acest fel putem afirma că reluarea, într-un context cultural amplu, a proiectului de *autenticitate culturală* devine conştiinţă critică şi analitică a situării omului într-o lume din ce în ce mai complexă.

Autenticitatea culturală ionesciană, aşa cum e ea desfăşurată de-a lungul experimentului metateatral, va avea un caracter insolit, caracter cu atât mai intens simţit în interiorul orizontului de aşteptare al publicului de teatru al anilor '50. Prin dezvoltarea specifică de elemente vizuale şi auditive, prin schimbările tematice, prin intertextualitatea parodică sau prin integrarea spectatorului în tensiunea spectaculară, Ionesco împlineşte multe dintre deziderateleleor poeticii radicale a teatrului „de avangardă", deziderate teoretizate, adeseori, de Ionesco. Caracterul insolit al teatrului ionescian este, în mare măsură, responsabil pentru percepţia acestuia ca „absurd" (Wycloff Libby, 1977: 129). Disonanţa logică, semantică sau imaginară a putut părea o perfectă ilustrare a imaginii negative asupra epocii din jurul celui de-al Doilea Război Mondial, aşa cum fusese ea construită de existenţialismul popular al lui Sartre sau de „filosofia absurdului" a lui Camus. Dar teatrul ionescian poate părea absurd doar în măsura în care abandonează reinserţia unei imagini pre-existente asupra „lumii" pentru a se apropia de analiza complexităţii elementelor care o susţin. Textura insolită a teatrului lui Ionesco nu reprezintă imaginea unei lumi *absurde* şi *opace,* ci *depăşirea*, prin problematizarea cuvântului, a caracterului construit al realului şi al culturii, a *falsului dialog al transparenţelor*. Perioada metateatrală, o perioadă a căutării „autenticităţii culturale", este, prin caracterul său

critic şi auto-legitimator şi o încercare menită să permită instaurarea unui *adevărat dialog*.

Referindu-se la modernitate în ansamblul ei, Luc Ferry observa că, „abandonând referinţa la o lume, modernitatea conduce la a asocia prăbuşirea tradiţiilor cu apariţia mereu crescândă a noilor probleme existenţiale" (1997: 312), această observaţie permiţându-i istoricului esteticii să-şi pună problema locului eticii în „epoca estetică"[189] şi să constate apoi că modelul contemporan încearcă o reparaţie a falsei dileme a *ideologiilor moderne ale declinului*[190] care, de la romantismul crepuscular al lui Spengler la existenţialismul popular al lui Sartre, observă că nu se mai poate trăi o lume „comună" şi impun, ca temă de gândire în registru tragic, *atomizarea socială*. „Filosofia absurdului" are în centru o astfel de temă, dar legătura lui Ionesco cu o astfel de *ideologie a declinului* este superficială, aceasta fiind făcută pornind de la proiectul critic care este nucleul fondator atât al „filosofiei absurdului", cât şi al „problematicii autenticităţii" uşor de regăsit în fiecare moment al operei ionesciene.

Legând, la începutul acestor concluzii, problematica „autenticităţii" de problematica *filosofiilor sfârşitului* (sau a *ideologiilor declinului*, după L. Ferry) doream să observăm că aceasta are ca nucleu o atitudine de ruptură şi închidere, atât în plan social, cât şi în plan cultural. Orice afirmare a autenticităţii înseamnă, în acelaşi timp, o negare a comunicării culturale şi a reflexelor de socializare. Se ivesc, astfel, ca posibile desfăşurări, atât un *proiect critic*, cât şi un *proiect reparatoriu*. În ceea ce-l priveşte pe Ionesco, perioada de tinereţe este perioada de ruptură, o perioadă de gestaţie a viitoarelor sale atitudini. În schimb, proiectul autenticităţii culturale din perioada sa metateatrală este un proiect critic prin excelenţă, dar unul care trebuie continuat. Teatrul său alegoric, un teatru care are în centru o „poveste exemplară a Omului" şi a contradicţiilor sale fundamentale este o astfel de continuare *reparatorie*.

---

[189] Modernitatea în înţelesul ei de „post-medievalitate".

[190] Sintagma lui Ferry de „ideologii ale declinului" este pusă polemic pe seama lui Castoriadis, a cărui inapetenţă pentru cultura epocii ultimei jumătăţi de secol este cunoscută, dar ea poate fi extrapolată asupra tuturor acelor discursuri critice care se raportează în manieră apocaliptică la tendinţele lumii moderne sau contemporane.

Odată cu *Victimele datoriei*, dimensiunea metateatrală – importantă totuşi în piesă – îi va permite dramaturgului descoperirea unei imagini fundamentale a „complexităţii sinelui", teatrul său devenind, de acum, o mărturie despre sine, dar şi o mărturie despre temeliile esenţiale ale existenţei umane, o mărturie personalizată despre Om. Piesa reprezintă momentul de întrezărire a posibilităţii unei „autenticităţi existenţiale", adevărate şi esenţiale, a unei autenticităţi care să fie eliberate de false construcţii culturale. Pornind de aici, lirismul personalizat al alegoriilor onirice va „masca arhetipal" realităţile definitorii ale omului (viaţă şi vis – feerie sau coşmar –, vină şi damnare, eşec şi tentaţie a libertăţii sau a „zborului", angoasă şi moarte), Ionesco edificând aici o *mitologie personală*, pe care poetica alegorică a acestei perioade o va transfera spre universal. Filonul existenţialist, identificabil plecând de la partitura din *Ucigaş fără simbrie* şi până la orchestrarea magistrală din *Regele moare* sau *Setea şi foamea*, întăreşte, prin imaginile de o materialitate frapantă, o reprezentare a „existenţei umane", concretă şi universală, ireductibilă la altceva decât la ea însăşi. În acelaşi timp, filonul personalist, ilustrat de fabula din *Rinocerii*, întăreşte, încă o dată, această imagine a autenticităţii existenţiale prin deschiderile către alteritate, făcând posibilă citirea sensului lumii în chipul omului, „omul autentic", eliberat de „ideologie" şi circumstanţialitate istorică şi proiectat ca măsură exemplară a lumii. Esenţială în acest chip de alură mitică va fi amestecul de *personal* şi *arhetipal*, amestec ce poate fi parţial citit ca acea imagine constructivă a *interindividualităţii* prin care Luc Ferry (1997: 323-328) citea măsura „autenticităţii lumii contemporane":

> „Ideologiile declinului exprimă prost o observaţie justă: nu mai locuim o lume *a priori* comună. Aceasta nu înseamnă, aşa cum se crede de obicei, că nu mai există legătură socială sau că atomizarea şi era maselor constituie viitorul inevitabil al societăţii moderne. Pur şi simplu, coeziunea trebuie să rezide de acum înainte în interindividualitate (ca să nu spun intersubiectivitate), şi nu în transcendenţa unei realităţi cosmice care ar reveni umanităţii." (p. 311)

Cuvintele lui Ferry fac referire la posibilitatea dialogului într-o lume „eclectică", cosmopolită (Scarpetta, 1997), metisată cultural, posibilitate întrezărită ca afirmare a personalităţii în spiritul „*toleranţei*"

şi „respectului pentru *Celălat* [s.a.]” (Ferry, 1997: 324). *Etica dialogului*, aşa cum o putem întrezări în opera târzie a lui Ionesco, are ca fundament elementele ireductibile ale „existenţei autentice”, singura „realitate” comună a tuturor oamenilor, dincolo de – sau mai degrabă – *în pofida* tuturor determinărilor circumstanţiale.

Bibliografie

I. Abrevieri:

1.**T I**: Eugène Ionesco, *Victimele datoriei. Teatru I*, Editura Univers, Bucureşti, 1994 (*Englezeşte fără profesor – Cântăreaţa cheală –*, *Lecţia*, *Formule de politeţe?*, *Jacques sau supunerea*, *Viitorul e-n ouă*, *Scaunele*, *Stăpânul*, *Salonul auto*, *Victimele datoriei*).
2. **T II**: Eugène Ionesco, *Ucigaş fără simbrie. Teatru II*, Editura Univers, Bucureşti, 1995 (*O fată de măritat*, *Amedeu sau cum să te debarasezi*, *Noul locatar*, *Scenă în patru*, *Tabloul*, *Improvizaţie la Alma sau Cameleonul păstorului*, *Ucigaş fără simbrie*).
3. **T III**: Eugène Ionesco, *Rinocerii. Teatru III*, Editura Univers, Bucureşti, 1996 (*Delir în doi*, *O fată de măritat*, *Regele moare*).
4. **T IV**: Eugène Ionesco, *Setea şi foamea*. *Teatru IV*, Editura Univers, Bucureşti, 1997 (*Lacuna*, *Exerciţii de pronunţie şi conversaţie franceză pentru studenţii americani*, *Jocul de-a măcelul*).
5. **T V**: Eugène Ionesco, *Călătorie în lumea morţilor. Teatru V*, Editura Univers, Bucureşti, 1998 (*Macbett, Ce formidabilă încurcătură!, Omul cu valizele, Călătorie în lumea morţilor, Nepoata soţie, Vicontele, Cântăreaţa cheală*).
6. ***Între viaţă şi vis*, 1999**: Eugène Ionesco, *Între viaţă şi vis*. *Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, traducere de Simona Cioculescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999.
7. **NU, 1991**: Eugen Ionescu, *Nu*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1991 (cu o postfaţă de M. Vulcănescu).
8. ***Război...* 1992 (I, II)**: Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea. Publicistică românească*, ediţie îngrijită şi bibliografie de Mariana Vartic şi Aurel Sasu, 2 vol., Editura Humanitas, Bucureşti, 1992.
9. **EU, 1990**: Eugen Ionescu, *Eu*, ediţie îngrijită de Mariana Vartic, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1990, cu un prolog la *Englezeşte fără profesor* de Gelu Ionescu şi un epilog de Ion Vartic.
10. **NC, 1992**: Eugène Ionesco, *Note şi contranote*, traducere şi cuvânt introductiv de Ion Pop, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992.

11. **A., 1993**: Eugène Ionesco, *Antidoturi*, traducere de Marina Dimov, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993.
12. **CI, 2002**: Eugène Ionesco, *Căutarea intermitentă*, Editura Humanitas, București, 2002; traducere de Barbu Cioculescu.
13. ***Découvertes*, 1969**: Eugène Ionesco, *Découvertes*, Skira, Genève, 1969.

II. Referinţe primare:

a) OPERA DRAMATICĂ

- *Théâtre* I, Gallimard, Paris, 1954 (*La cantatrice chauve, La leçon, Jacques ou la soumission, Les chaises, Victimes du devoir, Amédée ou comment s''en débarrasser*), préface de Jacques Lemarchand.
- *Théâtre* II, Gallimard, Paris, 1958 (*L'impromptu de l'Alma ou le caméléon du berger, Tueur sans gages, Le nouveau locataire, L'avenir est dans les oeufs ou Il faut de tout pour faire un monde, Le maître, La jeune fille a marier*).
- *Théâtre* III, Gallimard, Paris, 1963 (*Rhinocéros, Le piéton de l'air, Délire a deux, Le tableau, Scène a quatre, Les salutations, La colère*).
- *Théâtre* IV, Gallimard, Paris, 1966 (*Le roi se meurt, La soif et la faim, La lacune, Le salon de l''automobile, L'oeuf dur, Pour préparer un oeuf dur, Le jeune homme a marier, Apprendre a marcher*).
- *Théâtre* V, Gallimard, Paris, 1974 (*Jeux de massacre, Macbeth, La vase, Exercices de conversation et de diction françaises pour les étudiants américains*).
- *Théâtre* VI, Gallimard, Paris, 1975 (*L'homme aux valises suivi de Ce formidable bordel*).
- *Théâtre* VII, Gallimard, Paris, 1981 (*Voyages chez les mortes*).

Pentru citatele din opera dramatică a lui Ionesco am folosit versiunea în româneşte a pieselor acestuia, ediţia Eugène Ionesco, *Teatru* (în cinci volume), Editura Univers, București, (traducere, cuvânt înainte şi note asupra ediţiei de **Dan C. Mihăilescu**); *cf. supra* – **Abrevieri**:

- Vol. I – 1994: (Eugène Ionesco, *Victimele datoriei. Teatru I*).
- Vol. II – 1995: (Eugène Ionesco, *Ucigaş fără simbrie. Teatru II*).
- Vol. III – 1996: (Eugène Ionesco, *Rinocerii. Teatru III*).
- Vol. IV – 1997: (Eugène Ionesco, *Setea şi foamea*. *Teatru IV*).
- Vol. V – 1998: (Eugène Ionesco, *Călătorie în lumea morţilor. Teatru V*).

b) OPERE POETICE ŞI NARATIVE

- *Elegii pentru fiinţe mici* (1931), Editura Jurnalul literar, Bucureşti 1990.
- *Eu*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1990 (cu un epilog de Ion Vartic).
- *La photo du colonel*, Gallimard, Paris, 1962.
- *Le solitaire*, Gallimard, Paris, 1976 (în româneşte *Însinguratul*, Albatros, 1990).

c) OPERA ESEISTICĂ, JURNALE

- *Notes et Contre-notes*, Gallimard, Paris, 1966 (în româneşte *Note şi contranote,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1992, traducere şi cuvânt introductiv de Ion Pop).
- *Découvertes*, Skira, Genève, 1969.
- *Journal en miettes*, Gallimard, Paris, 1973 (în româneşte *Jurnal în fărâme*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992, traducere de Irina Bădescu).
- *Entre la vie et le rêve,* entretiens avec Claude Bonnefoy, Belfond, Paris, 1977 (în româneşte de Simona Cioculescu, 1999).
- *Antidotes*, Gallimard, Paris, 1977 (în româneşte *Antidoturi*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993, traducere de Marina Dimov).
- *Un homme en question*, Gallimard, Paris, 1979.
- *Présent passé, passé présent*, Mercure de France, Paris, 1968 (în româneşte *Prezent trecut, trecut prezent*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993, traducere de Simona Cioculescu).
- *Război cu toată lumea* (două volume), Editura Humanitas, Bucureşti, 1992 (culegerea tuturor eseurilor, cronicilor produse în perioada

românească. Dintre aceste eseuri, cu excepţia celor publicate în vol. *Nu*, doar „Hugoliadele" au apărut în franţuzeşte: *Hugoliades*, Gallimard, Paris, 1982).

- *Le blanc et le noir*, Gallimard, Paris, 1985.
- *Nu*, (prima ediţie a apărut în 1934 la Editura Vremea), Editura Humanitas, Bucureşti, 1991 (cu o postfaţă de M. Vulcănescu) – în franţuzeşte *Non*, Gallimard, Paris, 1986 (traducerea Mariei-France Ionesco).
- *La quête intermittente*, Gallimard, Paris, 1987 (în româneşte *Căutarea intermitentă*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2002, traducere de Barbu Cioculescu).

III. Referinţe critice:

Abastado, 1971	Claude Abastado, *Eugène Ionesco*, Bordas, Paris – Montréal, 1971.
Abel, 1963	Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, Hill & Wang, New York, 1963.
Abirached, 1994	Robert Abirached, *La crise du personage dans le théâtre moderne*, Gallimard, Paris, 1994.
Abrams, 1958	M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, W.W. Norton & and Company, New York, 1958.
Amossy, 1991	Ruth Amossy, *Les idées reçues*. *Sémiologie du stéréotype*, Nathan, Paris, 1991.
Angenot, Bessière, 1989	Marc Angenot, Jean Bessière, Dowe Fokkema, Eva Kushner (edit.), *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, Presses Universitaires de France, Paris, 1989.
Apollinaire, 1965	Guillaume Apollinaire, *Préface*, în *Oeuvres Poétiques*, Gallimard, Paris, 1965.

Aristotel, 1998	Aristotel, *Poetica*, traducere de D.M. Pippidi, ediţia a III-a, Editura Iri, Bucureşti, 1998.
Artaud, 1997	Antonin Artaud, *Teatrul şi dublul său* urmat de *Teatrul lui Seraphime*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1997.
Bahtin, 1974	M. Bahtin, *François Rabelais şi cultura populară în Evul mediu şi în Renaştere*, Editura Univers, Bucureşti, 1974.
Balotă, 2000	Nicolae Balotă, *Literatura absurdului*, Editura Teora, Bucureşti, 2000.
Barthes, 1968	Roland Barthes, *L'effet de réel*, Communications, 11, 1968.
Béhar, 1973	Henri Béhar, *Jarry, le monstre et la marionnette*, Larousse, Paris, 1973
Benmussa, 1974	Simone Benmussa, *La déréalisation par la mise en scène*, în Paul Vernois, *L'Onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*, Actes du Colloques de Strasbourg [1972], Paris, 1974.
Bogdan-Dascălu, 2001	Doina Bogdan-Dascălu, *Spaţiul meta*, Editura Augusta, Timişoara, 2001.
Burgos, 1988	Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*, Editura Univers, Bucureşti, 1988.
Calderwood, 1971	J. Calderwood, *Shakespearean Metadrama*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1971.
Camus, 1962	Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, Gallimard, Paris, 1962.
Camus, 1969	Albert Camus, *Mitul lui Sisif*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969.
Cazimir, 1967	Ştefan Cazimir, *Caragiale. Universul comic*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967.
Călinescu, 1982	George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini şi până în prezent,* Editura Minerva, Bucureşti, 1982.

Călinescu, 1995	Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii*, Editura Univers, Bucureşti, 1995.
Călinescu, 1999	Al. Călinescu, *Caragiale contemporanul nostru*, Editura Polirom, Iaşi, 1999.
Cheie, 1998	Iosif Cheie-Pantea, *Literatură şi existenţă*, Editura Excelsior, Timişoara, 1998.
Cioran, 1990	E. Cioran, *Pe culmile disperării*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1990.
Cioran, 1996	E. Cioran, *Silogismele amărăciunii*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996.
Clair, 1983	Jean Clair, *Considération sur l'état des beaux-arts*, Gallimard, Paris, 1983.
Cleynen-Serghiev, 1993	Ecaterina Cleynen-Serghiev, *La Jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*, Presses Universitaires de France, Paris, 1993.
Coe, 1961	Richard N. Coe, *Ionesco*, Oliver & Boyd, London, 1961.
Comloşan, 2001	Doina Comloşan, *Teatru şi antiteatru*, Editura Mirton, Timişoara, 2001.
Compagnon, 1998 a	Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie,* Seuil, Paris, 1998.
Compagnon, 1998 b	Antoine Compagnon, *Cele cinci paradoxuri ale modernităţii*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1998.
Constantinescu, 1974	Ion Constantinescu, *Caragiale şi începuturile teatrului european modern*, Editura Minerva, Bucureşti, 1974.
Constantinescu, 1982	Pompiliu Constantinescu, *Scrieri II*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.
Cornea, 1998	Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, Editura Polirom, Iaşi, 1998.
Corvin, 1963	Michel Corvin, *Le théâtre nouveau en France*, P.U.F., Paris, 1963.

Cristea, 1977	Cristea Valeriu, *Alianţe literare*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977.
Croce, 1970	Benedetto Croce, *Estetica privită ca ştiinţă a expresiei şi lingvistică generală. Teorie şi istorie,* Editura Univers, Bucureşti, 1970.
Croce, 1972	Benedetto Croce, *Poezia. Introducere în critica şi istoria poeziei şi literaturii*, Editura Univers, Bucureşti, 1972.
Dällenbach, 1977	Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur le mise en abyme*, Seuil, Paris, 1977.
Davis-Kyle, 1976	Linda Davis-Kyle, *The Grotesque in* Amédée or How to Get Rid of It, „Modern Drama", 3/1976.
De Man, 1989	Paul De Man, *Critical Writings*, University of Minnessota Press, Minneapolis, 1989.
De Man, 1989	Paul De Man, *Allégories de la lecture*, traduction et présentation de Thomas Trezise, Galilée, Paris, 1989.
De Michelis, 1968	Mario De Michelis, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Minerva, Bucureşti, 1968.
Delacampagne, 1998	Cristian Delacampagne, *Istoria filosofiei în secolul XX*, Editura Babel, Bucureşti, 1998.
Dictionnaire, 2000	*Dictionnaire de philosophie*, II^{ème} édition, Armand Colin, Paris, 2000.
Donnard, 1966	Jean Herve Donnard, *Ionesco dramaturge ou l'artisan et le demon*, Lettre Modernes, Paris, 1966.
Eco, 1969	Umberto Eco, *Opera deschisă. Formă şi indeterminare în poeticile contemporane*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969.
Eco, 1996	U. Eco, *Limitele interpretării*, Editura Pontica, Constanţa, 1996.

Eco, 1997	U. Eco*, Şase plimbări prin pădurea narativă*, Editura Pontica, Constanţa, 1997.
Elvin, 1967	B. Elvin, *Modernitatea clasicului Caragiale*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967.
Elvin, 1968	B. Elvin, *Introducere* la E. Ionescu, *Teatru*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968.
Esslin, 1970	Martin Esslin, *Au-delà de l'absurde*, Buchet-Chastel, Paris, 1970.
Esslin, 1977	M. Esslin, *Le théâtre de l'absurde*, Buchet-Chastel, Paris, 1977.
Féal 2001	Giselle Féal, *Ionesco – un théâtre onirique*, Imago, Paris, 2001.
Ferry, 1997	Luc Ferry, *Homo aestheticus*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1997.
Filosofia Greacă, 1984	***, *Filosofia Greacă până la Platon*, II, Editura Ştiinţifică şi Pedagogică, Bucureşti, 1984.
Fischler, 1978	Alexander Fischler, *The Absurd Professor in the Theater of the Absurd*, „Modern Drama", 2/1978.
Fokkema, Kuhne-Ibsch, 1977	Douwe W. Fokkema, Elrud Kunne-Ibsch, *Theories of Literature in the Twentieth Century: Structuralism, Marxism, Aesthetics of Reception, Semiotics*, St. Martin Press, New York, 1977 (cap. *The Reception of Literature: Theory and Practice of 'Receptionsasthetik'*).
Foucault, 1996	M. Foucault, *Cuvintele şi lucrurile*, Editura Univers, Bucureşti, 1996.
Foulquié, 1969	P. Foulquié, *Dictionnaire de la langue philosophique*, P.U.F., Paris, 1969.
Fowler, 1999	Roger Fowler, *Modern critical terms*, Routledge & Kegan Paul, London, 1999.

Frickx, 1977	Robert Frickx, *Ionesco,* Fernand Nathan Editions Labor, Paris – Bruxelles, 1977.
Friedrich, 1998	Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, Editura Univers, Bucureşti, 1998.
Gadamer, 1999	Hans-Georg Gadamer, *Elogiul teoriei. Moştenirea Europei*, Editura Polirom, Iaşi, 1999.
Gadamer, 2000	H.G. Gadamer, *Adevăr şi metodă*, Editura Teora, Bucureşti, 2000;
Genette, 1982	Gerard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.
Genette, 1994	Gerard Genette, *Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune*, Editura Univers, Bucureşti, 1994.
Genin, 1998	Christophe Genin, *Réflexions de l'art, Essai sur l'autoréférence en art*, Kimé, Paris, 1998.
Gide, 1948	André Gide, *Journal 1889*, Gallimard, Col. „Pleiade", Paris, 1948.
Greenberg, 1988	Clement Greenberg, *Art et Culture*, Macula, Paris, 1988.
Grossvogel, 1962	David I. Grossvogel, *The Blasphemers: the Theater of Brecht, Ionesco, Beckett, Genet*, Cornell University Press, Ithaca New York, 1962.
Guglielmi, 1976	Angelo Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, în Renato Barilli, Angelo Guglielmi, *Gruppo 63. Critica e teoria*, Feltrinelli, Milano, 1976.
Gyurcsik, 1991	Margareta Gyurcsik, *A povesti, a reflecta*, Editura Facla, Timişoara, 1991.
Gyurcsik, 2000 b	Margareta Gyurcsik, *Eugène Ionesco et l'esprit postmoderne*, în vol. *La Roumanie et la francophonie*, Editura Anthropos, Timişoara, 2000.

Gyurcsik, 2000	Ilie Gyurcsik, *Paradigme moderne. Autori, texte, arlechini*, Editura Amarcord, Timişoara, 2000.
Hamdan, 1998	Alexandra Hamdan, *Ionescu înainte de Ionesco. Portretul artistului tânăr*, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 1998.
Hăulică, 1981	Cristina Hăulică, *Textul ca intertextualitate*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1981.
Heidegger, 1988	M. Heidegger, *Repere pe drumul gândirii*, Editura Politică, Bucureşti, 1988.
Hocke,1998	G.R. Hocke, *Manierismul în literatură*, Editura Univers, Bucureşti, 1998.
Hornby, 1986	Richard Hornby, *Drama, Metadrama and Perception*, Bucknell University Press, London – Toronto, 1986.
Hubert, 1987	Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans les théâtre des années cinquante. Ionesco – Beckett – Adamov suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault*, Préface d'Eugène Ionesco, Avan-Propos de Marcel Maréchal, Librairie José Corti, Paris, 1987.
Hubert, 1990	Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, Seuil, Paris, 1990.
Hutcheon, 1997	Linda Hutcheon, *Politica postmodernismului*, Editura Univers, Paris, 1997.
Ionesco, 2003	Marie France Ionesco, *Portretul scriitorului în secol. Eugène Ionesco: 1909-1994*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003.
Ionescu, 1970	Gelu Ionescu, *O introducere în teatrul lui Eugen Ionescu*, prefaţă la Eugen Ionescu, *Teatru I*, Editura Minerva, Bucureşti, 1970.
Ionescu, 1991	Gelu Ionescu, *Anatomia unei negaţii*, Editura Minerva, Bucureşti, 1991.

Iorgulescu, 1994	Mircea Iorgulescu, *Marea Trăncăneală. Eseu despre lumea lui Caragiale*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1994.
Iosifescu, 1963	Silvian Iosifescu *Momentul Caragiale*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1963.
Isacharoff, Madrid, 1995	Michael Issacharoff, Lelia Madrid, *Cognition, référence, lecture,* „Poétique", nr. 102, 1995.
J. Culler, 1989	Jonathan Culler, *La Littérarité*, în Angenot, Bessière, P.U.F., Paris, 1989.
Jacquart, 1974	Emmanuel C. Jacquart, *Le théâtre de dérision: Beckett, Ionesco, Adamov*, Gallimard, Paris, 1974.
Jauss, 1967	H.R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz, 1967, tradus de Andrei Corbea în H. R. Jauss, *Istoria Literară ca provocare a ştiinţei literaturii*, în „Viaţa Românească" 10, „Caiete critice" 4, octombrie 1980, pp. 155-176.
Jeauneau, 1973	E. Jeauneau, *Lectio Philosophorum. Recherches sur l'école de Chartres*, Hakkert, Amsterdam, 1973.
Jerphagon, 1961	Lucien Jerphagon, *Qu'est-ce que la personne humaine*, Privat, Toulouse, 1961.
Jerphagon, 1995	Lucien Jerphagon, art. *Philosophies de la personne*, Encyclopædia Universalis France, Edition Electronique, 1995.
Kamyabi Mask, 1980	Ahmad Kamyabi Mask, *Ionesco et son théâtre*, préface d'Eugène Ionesco suivie d'un entretien, Caractères, Paris, 1980.
Karampetsos, 1995	E.D. Karampetsos, *The Theater of Healing*, Peter Lang, New York, 1995.
Klaver, 1989	Elizabeth Klaver, *The Play of Language in Ionesco's Play of Chairs*, „Modern Drama", 4/1989.

Knowles, 1934	Dorothy Knowles, *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Droz, Paris, 1934.
Lamont, 1959	Rosette C. Lamont, *The Metaphysical Farce: Beckett and Ionesco*, French Review, February, 1959.
Lamont, 1973	Rosette C. Lamont, *Eugene Ionesco and the Metaphysical Farce*, în (edit.) Rosette C Lamont, *Ionesco. A Collection of Critical Essays*, Prentice – Hall, Inc, Englewood Cliffs, New Jersey, 1973.
Lamont, 1993	Rosette C. Lamont, *Ionesco's Imperatives. The Politics of culture*, The University of Michigan Press, Michigan, 1993.
Lemarchand, 1954	Jacques Lemarchand, *Le Théâtre d'Eugène Ionesco* (Préface au tome I[er] du *Théâtre*, Ed. Gallimard, Paris, 1954).
Les Critiques, 1973	*Les critiques de notre temps et Ionesco*, Editions Garnier Frères, Paris, 1973.
Levin, 1987	Harry Levin, *Playboys and Killjoys. An Essay on the Theory and Practice of Comedy*, Oxford University Press, New York – Oxford, 1987.
Liiceanu, 1994	Gabriel Liiceanu, *Despre limită*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994.
Liouré, 1973	Michel Liouré, *Le drame de Diderot à Ionesco*, Armand Colin, Paris, 1973.
Liouré, 1998	Michel Liouré, *Lire le théâtre moderne: de Claudel à Ionesco*, Dunod, Paris, 1998
Lotman, 1974	Iuri Lotman, *Studii de tipologie a culturii*, Editura Univers, Bucureşti, 1974.
Lyotard, 1993	J.F. Lyotard, *Condiţia Postmodernă*, Editura Babel, Bucureşti, 1993.
Magris, 1994	Claudio Magris, *Danubius*, Editura Univers, Bucureşti, 1994.

Maiorescu, 1984	Titu Maiorescu, *Critice*, Editura Minerva, București, 1984.
Marie, 1986	Charles P. Marie, *Avant-garde et sincerité. Ionesco*, „Revue d'histoire du théâtre", 1 (janvier – mars)/1986.
Marino, 1987	Adrian Marino, *Hermeneutica ideii de literatură*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1987.
Marino, 1998	Adrian Marino, *Comparatism şi teoria literaturii*, Editura Polirom, Iaşi, 1998.
Marino, 2000	Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol. 6, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000.
Merleau-Ponty, 1979	Merleau-Ponty, *L'union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson*, Vrin, Paris, 1979.
Miculescu, 2003	Sergiu Miculescu, *Măştile lui Eugen Ionescu. Douăsprezece ipostaze ale ionescianismului*, Editura Pontica, Constanţa, 2003.
Mihăilescu, 2001	Dan C. Mihăilescu, *Scriitorincul*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.
Mincu, 1986	Marin Mincu, *Eseu despre textul poetic, II*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986.
Mincu, 1993	Marin Mincu, *Textualism şi autenticitate. Eseu despre textul poetic*, III, Editura Pontica, Constanţa, 1993.
Mincu, 1999	Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, Editura Minerva, Bucureşti, 1999.
Morin, 1991	Edgar Morin, *La méthode IV, Les Idées, Leurs habitat, leur vie, leurs moeurs, leur organisation*, Éditions du Seuil, Paris, 1991.
Mounier, 2000	Emmanuel Mounier, *Ecrits sur le personnalisme*, Seuil, Paris, 2000.
Mounier, 1962	Emmanuel Mounier, *Introduction aux existentialismes*, Gallimard, Paris, 1962.

Munteanu, 1970	Romul Munteanu, *Farsa tragică*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.
Nedoncelle, 1942	Maurice Nédoncelle, *La réciprocité des consciences*, Aubier, Paris, 1942.
Nietzsche, 1998	Fr. Nietzsche, *Naşterea tragediei*, Editura Hestia, Timişoara, 1998.
Paleologu, 1970	Alexandru Paleologu, *De la Eugen Ionescu şi invers*, în vol. *Spiritul şi litera*, Editura Eminescu, 1970.
Pânzaru, 1999	I. Pânzaru, *Practici ale interpretării de text*, Editura Polirom, Iași, 1999.
Paolucci (Edts.) 1975	Anne and Henry Paolucci (Eds.), *Hegel on Tragedy*, Harper and Row, New York, 1975.
Pavel, 2002	Laura Pavel, *Ionesco – antilumea unui sceptic*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2002.
Pavis, 1998	Patrice Pavis, *Dictionary of the theatre. Terms, Concepts, and Analysis* (Translated by Christine Shantz), University of Toronto Press, Toronto, 1998.
Paz, 1974	Octavio Paz, *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, Gallimard, Paris, 1974.
Petreu, 1995	Marta Petreu, *Jocurile manierismului logic*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1995.
Petreu, 2001	Marta Petreu, *Ionescu în ţara tatălui*, Editura Bibliotecii Apostrof, Cluj-Napoca, 2001.
Pfister, 1988	Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, Cambridge and New York, 1988.
Piacentini, 1988	Gérard Piacentini, *La Cantatrice chauve est-elle la Cantatrice Chauve*, Revue d'histoire du théâtre, 4/1988 (octobre – décembre), pp. 344-356.

Pop, 2000	Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Editura Atlas, Bucureşti, 2000.
Popovici, 1997	Vasile Popovici, *Lumea Personajului. O sistematică a personajului literar*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1997.
Popovici, 1998	Vasile Popovici, *Le théâtre francais au XX^{ème} siecle (De Jarry à Ionesco)*, Tipografia UVT, Timişoara, 1998.
Poulet, 1987	G. Poulet, *Metamomorfozele cercului*, Editura Univers, Bucureşti, 1987.
Pronko, 1963	Leonard C. Pronko, *Théâtre d'avant-garde. Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France*, Denoël, 1963 (orig. *The Experimental Theatre in France*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1962).
Quigley, 1985	Austin E. Quigley, *The Modern Stage and Other Worlds*, Methuen, New York and London, 1985.
Revzina, Revzin, 1971	Olga et Isaak Revzin, *Expérimentation sémiotique chez Eugène Ionesco (*La cantatrice chauve *et* La leçon*)*, în „Semiotica", IV (1971), nr. 3, Mouton, The Hague, 1971.
Ricoeur, 1999	Paul Ricoeur, *Conflictul interpretărilor*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1999.
Ricoeur, 1995	Paul Ricoeur, *Eseuri de hermeneutică*, Editura Humanitas, București, 1995.
Rigg, 1992	Patricia Rigg, *Ionesco's Berenger: Existential Philosopher or Philosofical Ironist?*, „Modern Drama", 4 / 1992.
Saint, Tobi, 1973	Saint Tobi, *Eugène Ionesco ou: A la recherche du paradis perdu: anti-essai en 12 épisodes,* Gallimard, Paris, 1973.
Sartre, 1976	J.P. Sartre, *L'Etre et le Néant*, Gallimard, Paris, 1976.

Sartre, 1992	J.P. Sartre, *La transcendence de l'ego*, Vrin, Paris, 1972.
Sartre, 1992	J.P. Sartre, *Un théâtre de situations*, Gallimard, Paris, 1992.
Scheler, 1955	Max Scheler, *Le Formalisme en éthique et l'éthique matériale des valeurs*, trad. M. de Gandillac, Gallimard, Paris, 1955.
Searle, 2000	J. Searle, *Realitatea ca proiect social*, Editura Polirom, Iași, 2000.
Serreau, 1970	Geneviève Serreau, *Histoire de «nouveau théâtre»*, Gallimard, Paris, 1970.
Simion, 1999	Eugen Simion, *Sfidarea retoricii*, Editura Viitorul Românesc, Bucureşti, 1999.
Smallwood, 1966	Clyde G. Smallwood, *Elements of the Existentialist Philosophy of the Absurd*, W. C. Brown Book Co, Dubuque, Iowa, 1966.
Sontag, 2000	Susan Sontag, *Impotriva interpretării*, Editura Univers, Bucureşti, 2000.
Souriau, 1947	Etienne Souriau, *La corréspondence des arts: eléments d'éstétique comparée*, Flammarion, Paris, 1947.
Souriau, 1960	Etienne Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion, Paris, 1950.
Steiner, 1990	George Steiner, *The death of tragedy*, Faber and Faber, London, 1990.
Steinhardt, 2000	Nicolae Steinhardt, *Drumul spre isihie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000.
Styan, 1968	J.L. Styan, *The Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy*, 2nd ed., Cambridge University Press, Cambridge, 1968.
Surer, 1968	Paul Surer, *Teatrul francez contemporan*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968.

Tarrabe, 1971	Gilbert Tarrabe, *Ionesco a coeur ouvert*, Cercle du livre de France, Montréal, 1971.
Tison-Braun, 1959	Micheline Tison-Braun, *La crise de l'humanisme*, I, Nizet, Paris, 1959.
Titu, 2003	Alexandra Titu, *Experimentul în arta românească după 1960*, Editura Meridiane, Bucureşti, 2003.
Ubersfeld, 1999	Anne Ubersfeld, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Editura Institutul European, Iaşi, 1999.
Ubersfeld, 1977	Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre,* Editions Sociales, Paris, 1977.
Ubersfeld, 1982	A. Ubersfeld, *The Pleasure of Spectator*, în „Modern Drama", nr. 1, 1982.
Ungureanu, 1995	Cornel Ungureanu, *Introducere în literatura exilului*, I, Editura Amarcord, Timişoara, 1995.
Vandendorpe, 1999	Cristian Vandendorpe, *Allégorie et interprétation*, în „Poétique", 117/1999, pp. 75-94.
Vartic, 1995	Ion Vartic, *Ibsen şi „teatrul invizibil". Preludii la o teorie a dramei*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1995.
Vartic, 1990	I. Vartic, *Epilog* la Eugen Ionescu, *Eu*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1990.
Vartic, 2000	Ion Vartic, *Cioran naiv şi sentimental*, Editura Bibliotecii Apostrof, Cluj-Napoca, 2000.
Védrine, 2000	Helene Védrine, *Le sujet éclaté*, Seuil, Paris, 2000.
Vernois, 1972	Paul Vernois, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Klincksieck, Paris, 1972.
Vernois, 1974	Paul Vernois, *L'Onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*, Actes du Colloques de Strasbourg [1972], Paris, 1974.

Vulcănescu, 1934	Mircea Vulcănescu, *Pentru Eugen Ionescu*, „Familia", seria a III-a, nr. 5-6, septembrie – octombrie, 1934, pp. 94-101. Reluat în integralitate, ca postfaţă, în Ionescu, NU: 211-221.
Vulcănescu, 1992	M. Vulcănescu, *Nae Ionescu, aşa cum l-am cunoscut*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992.
Vultur, 1992	Smaranda Vultur, *Infinitul mărunt, De la configuraţia textuală la poetica operei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1992.
Warnock, 1970	Mary Warnock, *Existentialism*, Oxford University Press, London, 1970.
Weber, 1971	Max Weber, *Economie et societé*, T. I-er, Plon, Paris, 1971.
Wellwarth, 1971	George Wellwarth, *The Theater of Protest and Paradox*, 2nd ed., New York University Press, New York, 1971.
Wyckoff Libby, 1977	Diane Martha Wyckoff Libby, *Dual Forms in The Work of Ionesco. A Study in Genres*, The University of North Carolina, 1977.

Index[1]

A

Abastado, Claude 12, 92, 153, 157, 158, 160, 177, 179, 187, 190, 211, 212, 215, 217, 225, 234, 236, 241, 252, 256, 264, 276, 277, 278, 281, 284
Abel, Lionel 169, 170, 186
Abirached, Robert 179
Abrams, M.H. 50, 51
Adamov, Artur 11, 15, 56, 92, 93, 144, 146, 153, 154, 187, 214
Aderca, Felix 28; Marcel 224
Amedeu sau cum să te descotoroseşti 18, 253, 262, 263, 267, 268
Amossy, Ruth 194
Anouilh, Jean 113, 115, 117
Antidoturi 177, 216
Antoine, André 103
Apollinaire, Guillaume 15, 93, 109, 110, 111, 137, 143, 215
Arghezi, Tudor 27, 28, 29, 30, 34, 35, 44, 57
Aristotel 52, 119, 174, 183
Arrabal, Fernando 56, 110
Artaud, Antonin 15, 54, 108, 111, 112, 137, 138, 143, 188, 291, 300

B

Bahtin, Mihail 63, 227
Balot, Nicolae 56, 134
Barbu, Ion 28, 34, 35, 39, 57
Barrault, J.L. 94, 112
Barthes, Roland 74, 155, 156, 157, 227, 228
Bataille, Nicolas 49, 66, 95
Baudelaire, Charles 28, 79, 105, 142, 173
Beckett, Samuel 11, 15, 56, 92, 93, 96, 142, 143, 144, 146, 153, 154, 157, 169, 170, 187, 214, 218
Becque, Henri 54, 103
Béguin, Albert 173
Benmussa, Simone 67
Berdiaev, Nicolai 123

[1] Indicele cuprinde nume de autori şi titlurile operelor ionesciene. Bibliografia nu este inclusă în indice.

Blau, Herbert 300
Blin, Roger 112
Bogdan-Dascălu, Doina 232
Borges, Jorge Luis 72, 73, 233
Bourget, Paul 244
Brecht, Bertold 67, 92, 137, 143, 154, 156, 157, 159, 169, 217
Bremond, Claude 201
Breton, André 82, 179
Brunschwig, Jacques 33
Buber, Martin 123
Büchner, Georg 142, 144
Burgos, J. 174, 197, 198

C

Calderon de la Barca, Pedro 169
Calderwood, J. 171
Camus, Albert 11, 12, 15, 16, 93, 96, 97, 113, 114, 115, 116, 117, 122, 124, 126, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 141, 146, 148, 195, 302
Caragiale, Ion Luca 14, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 69, 71, 72, 74, 75, 76, 85, 87, 216
Castoriadis, Cornelius 303
Cazimir, Ştefan 64
Cântăreaţa cheală 14, 17, 57, 66, 73, 74, 97, 151, 178, 180, 183, 187, 190, 191, 192, 195, 199, 201, 202, 203, 206, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 229, 239, 240, 298, 300
Călătorie în lumea morţilor 252
Călinescu, Alexandru 53, 65; George 30, 85; Matei 77, 83, 173
Čapek, Karel 65
Cehov, Anton Pavlovici 55, 67, 142, 144
Cervantes, Miguel de 189, 200
Chancel, J. 48
Cheie, Iosif 293
Cioculescu, Şerban 28, 52
Cioran, Emil 21, 22, 31, 32, 37, 38, 288, 293
Clair, J. 77
Claudel, Paul 93, 112, 115, 141
Cleynen – Serghiev, Ecaterina 14, 25, 44, 57
Cocteau, J. 113
Coe, Richard 14, 54, 98, 170
Comloşan, Doina 138, 300
Compagnon, Antoine 59, 77, 79, 80, 83, 171, 172, 174, 251
Conan Doyle, Arthur 29, 183

Constantinescu, Ion 14, 56; Pompiliu 52
Cornea, Paul 99, 230, 231, 232
Corvin, Michel 12, 144, 147
Cristea, Valeriu 64
Croce, Benedetto 14, 28, 44, 45, 46
Culler, Jonathan 175
Cuvelier, Marcel 54

D

Dällenbach, Lucien 16, 163, 164, 165, 166
Davis-Kyle, Linda 253
Delacampagne, Christian 31, 125, 127, 130, 296
Delay, Jean 94
De Man, Paul 80, 251
Descartes, René 119, 285
Dhomme, Sylvain 95
Diderot, Denis 157
Donnard, Jean-Hervé 178, 179, 195, 209, 211, 212, 217, 218, 226, 234, 237, 254, 256, 258, 265, 279
Dort, Bernard 98, 116, 155, 156, 157
Doubrovski, Serge 12
Doubrovsky, Serge 96, 97, 137, 138, 146, 207
Dürenmatt, Friedrich 144, 153

E

Eco, Umberto 194, 233, 252
Eliade, Mircea 22, 27, 31, 32, 35, 288
Eluard, Paul 197
Elvin, B. 14, 53, 55, 56, 57, 64
Englezeşte fără profesor 17, 177, 180, 181, 184, 188, 189, 191, 192, 195, 206, 209, 229, 298, 300
Esslin, Martin 12, 55, 56, 92, 108, 146, 147, 153, 170, 196, 265

F

Féal, Giselle 178, 234, 237, 241, 252, 256
Ferry, Luc 83, 295, 303, 304, 305
Feydeau, George 104
Fichte, Johann Gottlieb 173
Fischler, A. 205
Flaubert, Gustave 55, 142
Fokkema, Dowe 100

Formule de politeţe 207
Foucault, Michel 63, 73, 128, 204
Foulquié, P. 163, 165
Fowler, Roger 59, 135, 136, 217, 251
Frickx, Robert 91, 155, 157, 215, 221, 249
Friederich, Hugo 80, 169, 174
Frisch, Max 144, 153
Frye, Northrop 299

G

Gadamer, H.G. 107, 161
Gautier, Jean-Jacques 11, 91, 156, 157, 278
Genet, Jean 11, 15, 56, 92, 93, 143, 144, 146, 169, 187
Genette, Gerard 65, 194, 227, 228, 229
Genin, Cristophe 163
Gide, André 79, 93, 142, 163, 164
Giraudoux, Jean 112, 117, 155
Gogol, Nicolai Vasilievici 54
Goncourt, Edmond de 103
Gorgias 32
Grass, Gunter 153
Greimas, A. 201
Grossvogel, David 12, 97, 143
Guglielmi, Angelo 15, 83
Guicharnaud, Jacques 97, 98
Gyurcsik, Ilie 83, 167, 251; Margareta 163, 165, 294, 295

H

Hamdan, Alexandra 14, 23, 25, 42, 44, 57, 180
Hašek, Jaroslav 65
Havel, Vaclav 153
Hechter, Werner 155
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 121, 193
Heidegger, Martin 16, 97, 120, 121, 122, 123, 124, 127, 128, 129, 132, 136
Hocke, G.R. 190
Hornby, Richard 203, 298, 299, 300
Hubert, Marie-Claude 214, 234, 294
Hulic, Cristina 233
Husserl, Edmund 125, 132
Hutcheon, Linda 189

I

Ibrăileanu, Garabet 44
Ibsen, Henrik 67, 104, 105, 142
Improvizaţie la Alma sau Cameleonul ciobanului 16, 153, 155
Ionesco, Marie-France 23, 289
Ionescu, Gelu 23, 24, 40, 271; Nae 31
Iorga, Nicolae 44
Iorgulescu, Mircea 64
Iosifescu, Silvian 52
Isacharoff, Micheal 72

J

Jacquart, Emmanuel 12, 56, 108, 109, 147, 240
Jacquemont, Maurice 155
Jacques sau supunerea 17, 72, 91, 111, 178, 206, 207, 209, 215, 301
Jarry, Alfred 15, 54, 55, 65, 108, 109, 110, 111, 112, 137, 138, 143, 144
Jaspers, Karl 120, 121, 122, 123, 131
Jauss, H.R. 13, 99, 100
Jeauneau, E. 78
Jeener, J.B. 11, 91
Jerphagon, Lucien 284, 285

K

Kafka, Frantz 55, 93, 123, 142, 281
Kamyabi Mask, Ahmad 11, 48
Kant, Immanuel 119, 173
Kierkegaard, Soeren 119, 120, 121, 122, 123, 124, 129, 131, 132, 290
Klaver, Elisabeth 204, 223, 301
Kleist, Heinrich von 142, 144
Kristeva, Julia 227, 228

L

La photo du colonel 269
La Photo du Colonel 276
Labiche, Eugène 54, 104
Lamont, R. C 11, 91, 105, 112, 142, 143, 156, 157, 170, 177, 179, 187, 218, 234, 237, 249, 252, 254, 256, 258, 261, 266, 272, 274, 276, 279, 281
Lecţia 17, 74, 138, 178, 203, 204, 206, 207, 208, 212, 226, 240, 246, 250, 301
Lécuyer, Maurice 140
Le Figaro 11, 91, 157, 216, 274, 278

Le Figaro Littéraire 11, 91, 274
Lemarchand, Jacques 11, 91, 94, 157, 187, 274
Le Monde 11, 91
Levin, Harry 301, 302
Levinas, Emmanuel 125
Liiceanu, Gabriel 128
Liouré, Michel 101, 103, 104, 105, 108, 109, 110, 115
Lotman, Iuri 96, 100
Lugné-Poe, Aurelien 105
Lupasco, Stéphane 244
Lyotard, J.F. 78

M

Madrid, Lelia 72
Maeterlinck, Maurice 35
Magasin Littéraire 11
Magris, Claudio 14, 58
Maiorescu, Titu 51, 52, 60
Mallarmé, Stéphane 28, 35, 79, 105, 172
Mannheim, K. 100
Marcel, Gabriel 54, 95, 98, 120, 122, 123, 286
Marie, Charles P. 168
Marino, Adrian 142, 175, 176, 190
Mauclair, Camille 105; Jacques 11, 95, 105
Merleau-Ponty, Maurice 124, 285
Michelis, Mario de 78
Miculescu, Sergiu 47
Mihăilescu, Dan C. 22, 23, 30, 31, 36, 44, 155, 224, 225, 297
Mincu, Marin 27, 34, 83, 84
Molière 155, 189, 205
Montaigne 284
Moréas, J. 105
Morin, Edgar 160, 161, 162
Mounier, Emmanuel 18, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 136, 284, 286, 287, 288, 290, 297
Munteanu, Romul 12, 56, 170

N

Nedoncelle, Maurice 284
Nietzsche, Friedrich 31, 32, 37, 105, 123, 124, 129, 136, 143, 169, 296
Noul locatar 252, 263, 264, 266, 267, 268, 269
Noul Locatar 95, 264, 265, 278

O

Olafson, A. 124
Omul cu valizele 252
Ostrovski, Alenxandr Nicolaevici 54

P

Paleologu, Alexandru 14, 56
Pascal 121, 137, 285
Pavel, Laura 11, 23, 24, 25, 30, 178, 253, 272, 273
Pavis, Patrice 101, 104, 116, 153, 169, 170, 194, 195, 196, 199
Paz, Octavio 83
Pânzaru, Ioan 59, 251
Péret, Benjamin 179
Perse, Saint-John 197
Petrescu, Camil 35, 40, 288
Petreu, Marta 11, 23, 26, 31, 32, 38, 287, 289
Pfister, Manfred 66, 107, 300
Piacentini, Gerard 91
Pichet, Henri 110
Pietonul aerului 168, 214, 252, 261, 262, 263, 268, 272
Pietonul Aerului 268, 278
Pirandello, Luigi 144, 169, 185, 186, 189
Platon 26, 119
Pop, Ion 25, 33, 34, 36, 62
Popovici, Vasile 113, 199
Popper, K.R. 100
Poulet, George 128
Pronko, Leonard C. 55, 56, 144, 256, 258, 265
Propp, Vladimir 201
Proust, Marcel 93, 142

Q

Quigley, Austin 160, 177, 222

R

Regele moare 18, 214, 272, 278, 279, 280, 304
Revzin, I.I. 74, 138, 139, 183
Revzina, O.G. 74, 138, 139, 183
Ricœur, Paul 13, 51, 80, 89, 107
Rigg, Patricia 168
Rilke, Rainer Maria 35

Rinocerii 18, 57, 159, 214, 272, 278, 280, 283, 284, 289, 290, 291, 295, 297, 304
Rolland, Romain 109
Rougemont, Denis de 18, 281, 284, 286
Rousseau, Jean Jacques 119
Ryngaert, J.P. 201

S

Saint Tobi 39
Sardou, Victorien 104
Sartre, Jean-Paul 11, 12, 15, 16, 93, 96, 97, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 134, 135, 136, 137, 141, 146, 148, 157, 282, 302, 303
Sasu, Aurel 42, 288
Saurel, Renée 91
Scaunele 17, 56, 178, 217, 222, 223, 224, 230, 301
Scheler, Max 32, 286
Schlegel, August Wilhelm von 173
Searle, John 231
Sebastian, Mihail 31, 32
Sénart, Philippe 247
Serreau, Geneviève 14, 54, 55, 103, 104, 145, 147, 261
Setea şi foamea 18, 291, 304
Shakespeare, William 146, 169, 171, 200
Shaw, George Bernard 169
Simion, Eugen 23, 38, 43, 44
Sollers, Philippe 227
Soloviev, Vladimir 123
Sontag, Susan 170, 237, 247
Souriau, Etienne 15, 106, 107, 201
Spengler, Oswald 32, 296, 303
Steiner, George 67, 169
Steinhardt, Nicolae 280
Sterne, Laurence 171, 189
Strindberg, August 67, 142, 144, 218
Styan, J.L. 12, 144, 170
Surer, Paul 112, 113, 115

Ş

Şestov, Lev 123, 131, 132
Şklovski, Viktor 100, 171

T

Tabloul 17, 224, 226, 227, 230, 234, 246, 250, 301
Tarrabe, Gilbert 292
Titu, Alexandra 76
Twain, Mark 65
Tynan, Kenneth 154, 155, 159
Tynen, Kenneth 186
Tzara, Tristan 54, 82

U

Ubersfeld, Anne 66, 107, 187, 201
Ucigaş fără simbrie 18, 214, 268, 269, 271, 272, 274, 277, 278, 279, 280, 290, 304
Ungureanu, Cornel 38
Urmuz 54, 55, 57, 62, 85

V

Valéry, Paul 35, 79, 93, 142, 296
Vandendorpe, Christian 59, 75, 251
Vartic, Ioan 21, 22, 25, 35, 180, 183, 185, 240; Mariana 42, 288
Védrine, Hélène 119, 125, 126, 296
Verlaine, Paul 105
Vernois, Paul 11, 67, 177, 178, 179, 196, 212, 218, 237, 253, 268
Victimele datoriei 11, 17, 95, 183, 237, 238, 239, 240, 241, 244, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 260, 261, 262, 263, 266, 267, 268, 290, 304
Viitorul e în ouă 178, 206, 208, 209, 214, 215, 217, 250, 301
Vitrac, Roger 111, 143
Vulcănescu, Mircea 26, 27, 31, 32
Vultur, Smaranda 230

W

Warnock, Mary 124, 127
Weber, Max 204
Wellwarth, George 12, 86, 144, 145

Z

Zarifopol, Paul 52